











# الرواية الآن - ٢

دراسات . . ونصوص تنشر لأول مرة

# للمراجع



العدد السابع • يوليو ١٩٩٥

## .. وعاشت الثقافة المصرية !

مصر في جبينك «قعيدة فاروق شوشة في زجاة الرئيس»  
قصيدتان لحسن طلب وعبد المنعم رمضان إلى نصر حامد أبو زيد



---

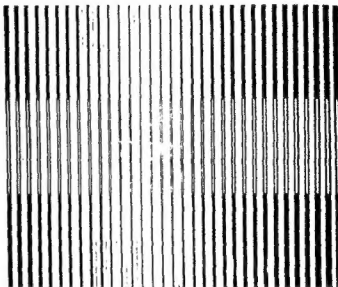
# المجمع



مجلة الأدب والفن

تصدر أول كل شهر

---



رئيس مجلس الإدارة

• **مير رحمان**

رئيس التحرير

**أحمد عبد المعطي حجازي**

نائب رئيس التحرير

**حسن طلب**

المشرف الفني

**نجوى شلبى**





## تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب

الأسعار خارج جمهورية مصر العربية :

سوريا ٦٠ ليرة - لبنان ٢,٢٥٠ ليرة - الأردن ١,٢٥٠ دينار - الكويت ٧٥٠ فلس - تونس ٣ دینارات - المغرب ٣٠ درهما - البحرين ١,٢٠٠ دينار - الدوحة ١٢ ريالاً - أبو ظبی ١٢ درهما - دبي ١٢ درهما - مسقط ١٢ درهما .

الاشتراكات من الداخل :

عن سنة (١٢ عددا) ١٨ جنيهاً مصرياً شاملاً البريد .  
وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك باسم  
الهيئة المصرية العامة للكتاب (مجلة إبداع) .

الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (١٢ عددا) ٢١ دولاراً للأفراد ٤٣,٠ دولاراً  
للهيئات مضافاً إليها مصاريف البريد . البلاد العربية ما  
يعادل ٦ دولارات ، وأمريكا وأوروبا ١٨ دولاراً .

المراسلات والاشتراكات على العنوان التالي :

مجلة إبداع ٢٧ شارع عبد الحائق ثروت - الدور  
الخامس - ص : ب ٦٢٦ - تلفون : ٣٩٣٨٦٩١  
القاهرة . فاكسيميل : ٧٥٤٢١٣ .

الشنن : واحد ونصف جنيه .

المادة المنشورة تعبر عن رأى صاحبها وحده . والمجلة لا تتلزم بنشر ما لاتطلبه ، ولا تقدم تفسيراً لعدم النشر .

# المجمع

السنة الثانية عشرة • يوليو ١٩٩٥ م • صفر ١٤١٥ هـ

هذا العدد

شعرية الرواية ..... جوناثان كثر- ت : السيد أمام ١١٠

## ■ النصوص

عنان مفتوحان..... إدوار الخراط ٣٣  
أحمر وأسود ..... محمد ناجي ٦١  
خرائط للمرح ..... سهام بوزوى ٨٠

## ■ المتابعات

سلفادور دالي ..... طه حسين ١٢٢  
احتفالية للضياء والخضرة ..... مجدى يوسف ١٤٥  
فورست جاب يحل ملأراً من الجبهات ... عدلى عبد السلام ١٢٨  
لبلة صاخبة جداً ومعمم المسرح المصرى... مصطفى منصور ١٣١

## ■ الفن التشكيلى :

الفنون التشكيلية ومشارف القرن الـ ٢١

مع ملزمة بالأنوان ..... مختار المطار ٥٣

## ■ المكتبة :

الآلات الزمنية لى رواية صاحب البيت ..... شمس الدين مرسى ١٣٧

## ■ الرسائل :

لدوة فى باريس عن نجيب محفوظ «باريس»  
..... فيكتور فوكيه غطاس ١٤٠  
اتجاهات الشعر الإنجليزى والأيرلندى المعاصر  
«أكسفورد» ..... محمد شبل الكرمى ١٤٤  
أسبوع طاعور «أبو ظبى» ..... م . ص ١٤٧  
■ (صدقاء إبداع) : ..... ١٥٠

## ■ الافتتاحية:

عاشت الثقافة المصرية ..... أحمد عبد السلى حمازى ٤

## ■ مقالات

الحرية أزمة أم مازق ..... عبد المنعم ثلثمة ١٠

## ■ الشعر

مصر فى جيبك ..... فاروق شوشة ٦  
القصيد البيضام ..... عبد المنعم رمضان ١٣  
القصيد السودام ..... حسن طلب ١٦  
خمسة سائيل للمتعة ..... إلياس لحود ١٩

## ■ الرواية الآن ٢٠

دراسات ونصوص

## ■ الدراسات

لغة الأضواء بين الخراط والفيطاني .. محمد على الكردى ٢٤  
بطل من هذا الزمان ..... هاشم غرابية ٤٤  
التاريخ روح الموسيقى ..... إبراهيم فتحى ٤٩  
سلمى بركات فى روايته «مسكرات الأبد» ..... طه خليل ٦٨  
تجليات التجريب فى رواية «ذات» ..... ظافر ناجى ٨٦  
أساليب السرد فى الرواية العربية ..... محمود أمين العالم ٩٢  
محمود العالم والعودة للمستقبل ..... صلاح فضل ١٠٥

## وعاشت الثقافة المصرية\*

سيدي الرئيس

كان أمير الشعراء كان يراك ويرانا - ويخاطبك ويخاطبنا، وهو يقول في محاولة الاعتداء على الزعيم العظيم سعد  
زغلول التي انجاه الله منها كما أنجأك:

نجبا ومناكب ربانيسا      ودع المشاعر ركسانيسا  
ونجس الكنانة من فستنة      تبددت النمل سمراسيسا  
أرى مصر يلربح السلاج      ولحمه بالنار ولدانسيسا  
رما الفتل تحيا عليه البلاد      ولا همة القول سمراسيسا

وهذا ليس مجرد استهلال أتوكا فيه على كلمة **شوقي** الرائعة، فإنما اتحدث إليك يا سيادة الرئيس، وأنت في جلال المنصب وفداحة المسؤولية واتصال الحاضر بالماضي، وريث كل من سبقوك إلى حمل الأمانة، والسهر على حماية الأرض والمستقبل، تقود أمة عظيمة من الأحرار والحرائر الذين منحوك نعتهم الغالية، وحملوك الأهمم المضنية وأمالهم الوضيئة، وعامدوك على أن يرافقتك في الشدة حتى الفرج، وأن يصبروا معك في العسر حتى اليسر، وإنه لقريب.

ونحن، هذه النخبة التي شرفتنى بأن اتحدث باسمها، وكلها عقول راجحة والسنة فصحي، نحن أيضا ورثة **شوقي** وكل من سبقه من شعراء مصر وكتابها وعلمائها وفنانيها الذين روضوا الفكرة، واخترعوا الكتابة، وعبروا بالكلمة والنغمة، وفجروا اللون، وانطقوا الحجر.

---

\* الكلمة التي ألقاها رئيس التحرير باسم المثقفين في اجتماعهم الحاشد بالسيد رئيس الجمهورية محمد حسني مبارك لتنهتت بالسلامة.

ترانا اليوم يا سيادة الرئيس، نلتفت حولك، لا بعد أن من الله عليك بالنجاة فحسب، بل نحن أكثر التفافا حولك ساعة الخطر. لأنك وقد حملت مصر أمانة في عنقك أصبحت رمزاً لها وأملًا، فمن أراد بك سوءاً فقد أراد بها السوء. ولأن الخطر الذي نتحده وتواجهه هو الخطر الذي نتحده ونواجهه. ولأن الإيمان الذي يعمر قلبك ويجعلك في التجارب القاسية أكبر منها، هو الإيمان الذي يعمر قلوبنا. وهل لك ولنا يا سيدي الرئيس أعظم من الإيمان بمصر درعا يحميك ويحمينا، ويؤدّي تهدينا؟!

نعرف لك حقلك يا سيدي الرئيس. فانت تترجم عن أشواق المصريين وغاياتهم ومثلهم. وإن فنحن معك نقدر القانون ونؤدّي عن الشرعية.

وتعرف يا سيادة الرئيس حق الثقافة، وتكفل لها الحرية. لولاك لانتفطت شموع ووددت مواهب، وسكنت أغاريد. فبيننا وبينك الحرية التي نطلبها بحقها. وحقها أن تكون جدا لا لعباً ونظاماً لا فوضى، وأن نسلطها على القاعد فينشط، وعلى الروافق فيبتدم، وعلى النهنهم فيقتحم، وعلى المجدب فيخصب، وعلى الظلمة فتنتشع، وعلى الفاسد المحرّج فينصلح ويستقيم.

لا نعدّي شخصاً ولا ننصّأ لشخص. نحن نعدّي التطرف والتعصب والجمود والفساد والاستبداد. ونحنز للتعبد والطلاقة والاعتدال والحوار مع أهل الحوار.

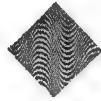
نعرف ضخامة المشكلات التي تنوء بها بلادنا. لكننا نعرف أيضاً كيف يكون الحل، وكيف يكون الصبر عليه. نفهم أن خطئنا ويخطئ غيرنا، لكننا لا نفهم السكون على الخطأ أو الصبر على الهوان، لا ننجاز للثقافة لأننا عملنا، بل لأنها شرط الديمقراطية، فالحرية هي معنى النظام، كما أن النظام سباج الحرية.

والثقافة هي جوهر مصر، وخلاصتها الصافية النقية. يذهب كل شيء وتبقى الثقافة. إن قل في أيدينا المال بعد أن كان وقيراً فلسنا نأسي على المال، لأن الثقافة ثروتنا الباقية. وإن كثر في أيدي غيرنا فنحن نغلبهم على الوفرة، وتظل أيدينا هي العليا التي سبقت، وأن يستطيع أحد أن يغير ما سبق.

ونحن لا نتشدد بكلام، ولا نربد شعارات، بل نحن نعامدك على الوفاء بما نقول. ولقد قلنا الكلمة أحياناً ونحن نعلم أن ثمن القول باهظ ثقليل. ولقد أدّى المتفقون المصريون هذا الثمن جيلاً بعد جيل.

لكنك ترى يا سيدي الرئيس أن الديمقراطية هي المنتصرة لا محالة، وأن الثقافة هي التي لابد أن تفوز. فعزاً تستطيع الخفافيش إذن أن تصنع في رائعة النهار؟!

عاشت مصر يا سيدي الرئيس وعلنا للعقل ومشرقاً للنور، وعشت لمصر بشيراً بالخراء وحارساً للديمقراطية، وعاشت الثقافة المصرية.



## مصر في جيبك

لم تزل مصر في جيبك،

والراية عهد،

وموكب المجدي سائر

وطريق رسمته،

كل ما فيه حياة وهمه وبشائره

كل يوم يمر..

حبة عقد نجتليه،

مطوقاً بالمخاض

ما الذي أطلق النفسيد،



---

فندوى وقعة في القلوب،

قبل الحناجر،

لم تزل مصر في جبينك،

معنى لوجرد ما بين ماضي وحاضر،

قلعة للامان والخير والحب،

ونورا يضيء ملء القضاير

ويناء لكل معنى جليل،

والنفات إلى العلا والمائر

عرفت فيك وقعة الحق،

تمضي مستعزاً من أجلها،

وتبادر

عرفت فيك معدن الرجل الحر،

أبياً،

يعف عند الصغائر

عرفت فيك صانعاً للبطولات

وعزماً كطلعة السيف باتر

عرفت فيك واسع الصدر،

---

---

تَحْنُو،

وتَفِيضُ الْأَمَانِ وَاللَّيْلِ غَامِرُ

وَالْوَإِدَا يُذِيبُ فَرَطَ حَنَانِ

فِي هَوَى مَصْرٍ،

مِثْلَمَا رَفَّ طَائِرُ

كَلِمَا أَقْبَلَ الظَّلَامُ..

تَلَفَّتْنَا..

لَكُنْتُ الرَّجَاءُ هَدَى الْمَخَاطِرُ

سَلِمْتُ مِصْرُ إِذْ سَلِمْتُ،

وَجَاءَتْ لَكَ تَسْمَى

وَالْحَشْدُ حَوْلَكَ زَاخِرُ

جَنُّوْا بَيْعَةً،

وَصَانُوا عَهْدًا

وَوَلَاءُ مُسْتَبْطِنًا فِي الْأَضْمَانِ

تِلْكَ عَيْنُ الْإِلَهِ حَاطَتِكَ بِالْحَقِّ

وَصَانَتِكَ مِنْ حَقْوِدٍ وَغَانِ

أَبْلُكْتُ كَيْدَهُمْ،

---

---

فطاشَ رصاصٌ صُويُّهُ إليك،

والموت دائِرٌ

مأ نَرُوا أنها المقاديرُ ترعاك

ويا فوزَ مَنْ رَعَتَهُ المقاديرُ!

لم تزلْ مصرُ في جيبك،

والعهدُ وثيقٌ..

والذكرُ زاهٍ وماطرٌ

ترتجى فيك حكمها بالحدِّ الآتى

مضيقاً كظلمةِ الشمسِ،

ناضرٌ

تجمعُ الشملَ باسمِها،

وتصونُ النيلَ،

من شرِّ أبقرٍ أو مكابرٍ

لا تُعزُّه مساحةٌ لامتعام..

مصرُ أبقي..

وذلك الطينُ عابراً

---

## عبد المنعم تليمة

في هذا العام - ١٩٩٥ - بدأ الصيف المصري بداية مبكرة ساخنة حادة، بما جرى على أرض البلاد من كبار الصوادر (القانونية) التي زلزلت حريات التعبير والرأي والضمير، وصادت طاقات الإبداع والتفكير والاجتهاد والبحث العلمي. ولا ريب في أن مصر تزخر بأعداد وجماعات وصفوف من أهل الشوكة والحل والعقد من العلماء والمجتهدين والمفكرين القادرين على إكمال العقل والوعي والرشد والمسؤولية، لتحليل الموقف اليوم ورده إلى علله الأولى، وصوغاً إلى إضاعة على طريق التطور الديمقراطي السلمي لبلادنا.

يرى المتشائمون أن الأمر - (تشديد عقوبات النشر/ تحويل الاجتهاد الفكري والعلمي إلى المحاكم) - ليس أزمة عابرة بل هو مازق يصل بالبلاد إلى جرف بغير قرار. والفارق عظيم بين الأزمة والمازق، الأزمة يمكن معرفة أسبابها ومن ثمة يمكن تجاوزها أما المازق فخطر داهم قائم تعثر الآراء فيه ومن ثمة يصعب محاصرة آثاره والتنبؤ بنتائجه. عند هؤلاء المتشائمين أن الموقف كان مواجهة دامية بين الشرطة وعناصر الإرهاب المسلح، فصار اليوم مواجهة بين فريقين عظيمين، قبل للآل فریق العلمانيين وقيل للثاني فريق الإيمانين، وهذه المواجهة من شأنها أن تقسم الشعب نفسه إلى جبهتين متناحرتين.

الأمر عندي على نحو آخر.

أرى الموقف - بكل عناصره ومكوناته - آخر مرحلة من مراحل المجتمع الكلاسيكي القديم الذي تعمل مصر - منذ فجر القرن الماضي إلى يومنا - للخروج منه لتأسيس مجتمعتها الحديث. وقاعدة الحدأة - تاريخياً واجتماعياً وثقافياً، تعدد عدد القوى والفئات والطبقات الاجتماعية، وتعدد الجماعات والأحزاب السياسية، وتعدد الرؤى والتيارات والاتجاهات والمدارس الفكرية

## الحرية أزمة أم مازق؟

والفنية والعلمية. ويبدع كل مجتمع موائيق وصباغات فكرية وقانونية وبستورية، تحمى (وحدة) الكيان الاجتماعى العام وتفتح السبل أمام الازدهار الصحى (للتعدد) فيه. الوحدة قاعدة التعدد وسنده، والتعدد ثراء الوحدة وحيويتها وإبداعها. وأثمرت العلاقة الصحية والصحيحة بين الوحدة والتعدد فى التاريخ المصرى ثمراتها الطيبات فكانت لحظات الصعود والانتصار، وأثمرت العلاقة المرضية بينهما ثمراتها الخبيثات فكانت لحظات الخمود والانكسار. قصة الوحدة والتعدد - فى حالى حجة العلاقة ومرضاها - فى مصر الحديثة ملهمة من ملامح التاريخ الإنسانى، تبثت فيها مواقف العزة والنهوض والفخار، كما تبثت فيها لحظات الهوان والهوار.

تبثت وحدة مصر عفية فى اتساعها لتعدد هائل فتفتحت خلائعها على كل موروثاتها وموروثات العالم، وتفتحت على كل المنجز الإنسانى الحديث فى العلم والفنون وكافة ضروب الثقافة وحقولها وودت تنمو فى تربتها الطيبة بذور صالحة لمدارس واتجاهات فى الإبداع والفكر والبحث. وبدأت تقوم على أرضها مؤسسات عصرية سياسية وبستورية وعلمية وإعلامية... الخ. وبرزت أعلام مفكرها وكتابها أبق الأعمال فى تاريخ الوطن وصغات قرائح مبدعها وفنانيها أبقى الإبداعات فى حب الوطن. ثم سار كل ذلك مسير الشمس ودار مداره الحق، فانظم فى (تنظيم) يعبر عن قوة ومصالح اجتماعية واقتصادية أو مدرسة فكرية أو جماعة سياسية. ونشأت الجماعات الأهلية والنقابات والجمعيات والاتحادات، ثم نشأت التنظيمات السياسية الحديثة «الأحزاب»، وكان كل ذلك التعدد على قاعدة مكينة من الوحدة. بدأت خطوات الصعود الليبرالى تنظم عندما

أسس الليبراليون (الوحد) سنة ١٩١٨ ثم صارت الأحاد والجماعات الليبرالية أوسع من أى تنظيم حزبى واحد. وبدأت خطوات الصعود تنظم عندما أسس الاشتراكيون أول تنظيم لهم سنة ١٩٢٠ ثم صارت الأحاد والجماعات الاشتراكية أوسع من أى تنظيم حزبى واحد. وبدأت خطوات الصعود السلفى تنظم عندما أسس السلفيون (الأخوان المسلمون) سنة ١٩٢٨ ثم صارت الأحاد والجماعات السلفية أوسع من أى تنظيم حزبى واحد. وبدأت خطوات الصعود القومى تنظم فى تنظيمات الحكم الناصرى. لقد رشع تاريخنا المصرى الحديث هذه القوى الأربع. فمثل كل منها حقائق اجتماعية تاريخية فى بنية مصر الحديثة، وعبر كل منها عن اتجاه فكرى سياسى أصيل فى حياتها العامة، واجتهد كل منها اجتهداه فى تصور بناء المجتمع الحديث على أرضها، وتصور كل منها تصوره لمستقبلها. ويدهى أن يتفرع عن كل من هذه القوى الأربع تيارات على درجات متفاوتة من القرب من مقولاتها الأساسية وتأسس بعض هذه التيارات أشكال تنظيمية متباينة بينما ظل بعضها الآخر يعمل فى الحياة العامة بغير وعاء تنظيمى. ومهما يكن من أمر، فإن لنا ملاحظتين تصالن بهذه القوى الأربع الكبرى التى رشعنا تاريخنا المصرى الحديث. للملاحظة الأولى، أن هذه القوى - لظروف وملابسات جملة لها مقام آخر - لم تُجَدِ فُ التحالفات وهو أساسى العمل العام بلقائه الحديثة، ومعنى ذلك أن كلاً منها كان يعمل منفرداً ككتلة الوطن بأسره، ومما كذلك أن هذه التعددية الشخصية لم تصل بوحدة الوطن إلى مدارها الحق. والملاحظة الثانية، وهى مؤسسة على الملاحظة الأولى، أن هذه القوى - لظروف وملابسات جملة... لم تصل إلى برنامج حد أدنى لبناء الوطن ولم تتحول - متحالفة أو أية منها منفردة - مسئولية إدارة البلاد، ومن

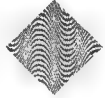
انتهى الأمر - هذا الاستقطاب الاستثنائي الحاد - إلى معسكرين كبيرين، يقال لواحد علماني وللآخر إيماني، وهذا في الأفق الأصفر المسموم مئات الشؤم والغراب، المواجهة.

يرى كاتب هذه السطور - كما سلف - أن الموقف اليوم في بلادنا يعكس أعلى مدارج أزمة معروفة عليها الألبى ومعروفة سبل عبورها. علل الأزمة هي تجليات لخلل في العلاقة بين الوحدة والتعدد على أرض هذا الوطن الخالد. هذا الخلل عطل بناء مؤسسات المجتمع الحديث وأضعف نمو المدارس والاتجاهات والتيارات في العلم والفكر والبحث والإبداع، وأفقد النشاط الأملى استقلاله. كل ذلك وضع الوطن في اضطراب عظيم، فتخلف عن مبادئه في الشارخ الحديث، وتوقف عن التطور الخالق وتجمد إبداعه الثقافي والحضارى.

وسبل عبور الأزمة هي من المشهود غير المذكور. لقد شرعت القوى السياسية والمنظمات النقابية والديمقراطية في شحذ قواها الفكرية في اتجاه الوصول إلى برنامج حد أدنى لبناء الوطن، وفي ضبط أشكالها وأدائها التظيمية للوصول إلى طرائق لجعل هذا البرنامج أصلاً لنظام سياسى اجتماعى ينهض على أسس سياسية شعبية ديمقراطية ريثما تأسس المجتمع العصرى الديمقراطى المنتج على أرض هذا الوطن. وهذا التجلى - الإصلاح السياسى الاقتصادى - على خطره وجلاله إنما هو الجهاد الأصفر. ومة الجهاد الأكبر - الإصلاح الثقافى الجذرى - الذى يتجلى في حركة جماعات المثقفين المصريين - اتجاه الاستقلال الفكرى والتنظيمى، وصوباً إلى إعادة بناء تاريخنا الثقافى ووصل عملنا الثقافى بثقافة العصر وإقامة التنوع الثقافى الزاهن فى بلادنا على الصرية والعقلانية والمعاورة.

ثمة لم تستطع أن تقيم فى البلاد النظام السياسى الحديث ذا الأصول السياسية الشعبية الديمقراطية. لقد ظلت هذه القوى الأساسية، بما دار فى فلكها من تيارات، قوى سياسية شعبية واتجاهات فكرية، بينما ظلت إدارة البلاد - فى العصرين الملكى والجمهورى معاً - فى إطار الحكم المطلق. وتمادى هذا الوضع - لظروف وملايسات جملة.... فى العقود الأخيرة، فتمادى تعثر التعدد والوحدة جميعاً.

نعم، لقد ثبتت وحدة مصر مريضة، عندما تمادى الحكم المطلق - فى العقود الأخيرة - فاحتكر إدارة البلاد بكل المفهومات العريضة للإدارة، سياسياً واقتصادياً وثقافياً وإعلامياً... الخ. لقد ظهرت الوحدة على التعدد فوارته وطمس معالمه وانهب ربحه. ولما كانت الوحدة فى هذه الحالة مزيفة؛ ثمة الشد القاهر والترامس الشكلى، فإن الوحدة باعتبارها قوة والتعدد باعتباره حيوية قد قدما صفة العلاقة بينهما، كما فقد كل منهما مغزاه الحق. نهضت الوحدة المزيفة، ثمة الغرض والقهر، فى أدائها السياسى على التجريب حسب للمواقف المعارضة الجزئية المتقلبة، ونهضت فى أدائها الفكرى على الانتقاء حسب للصراعات والتوترات الداخلية والإقليمية والعالمية. وأفضى كل ذلك - الاحتكار والتجريب والانتقاء - إلى ضمور البذور الأولى لمدارس العلم والفكر والبحث والإبداع، وإلى وهن الأبنية الأولى لمؤسسات المجتمع الحديث، وإلى موت الاستقلال التنظيمى الأملى الثقافى والمزى... الخ وفى الحلقة الراهنة من تطور البلاد، أخذ التعدد ينتعش على مهل شديد وبمعاملة لذة، بيد أنه اصطدم بوحدة قسرية مفروضة لا تتسع لتتزع خصب حقيقى تمرر تجلياته فى أحشاء الواقع المائل، وبهذه أن يتشم هذا الوضع المرضى الاستثنائى (الاستقطاب) ببل (التعدد)، وما هنا



## القصيد البيضاء

يكادُ أن يكفُ عن غنائه البلبُلُ

أو يكاد أن ينامَ في القفصُ

الخوفُ هكذا يظن أنه

إذا ارتقى سلالَمُ المنيرِ

واستقامَ

يظن أنه إذا تمددتْ أنفاسُهُ

في ساحة الجامعِ

أو تبددتْ جميعُها

تحت عباءة الإمامِ

يظن أنه سيسرعُ فرق ظِلِّنا

---

لكننا نصحبهُ إلى حدودِ يأسه

كأنَّه لم يبلغِ الفطامَ

حتى إذا تعلَّم الكلامَ

فُلغنا له: يا خوفُ لن نضافَ

يكاد أن يكفُ عن غناؤه البلبُلُ

أو يكادُ أن ينأمَ في القفصِ

ونحن نستطيعُ أن نرى

ونستطيعُ أن نلفُ

جسم الماءِ بالهواءِ

أن نلفُ جسم الموتِ بالنُرى

ونستطيعُ أن نشدَّ

خَصَمَ ذلك الغافلِ

أن نُذيقَهُ حلاوةَ القطافِ

ونستطيعُ.

نستطيعُ

أن نمدَّ شوقنا

وراء ذلك العالمِ

في اتجاه سِرِّه

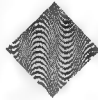
---



---

وقد يكونُ بيننا الهمَّانُ  
والمضامُ  
قد يكون بيننا الساهرُ والعرافُ  
لكننا لَمَّا يشبُّ بيننا الغلامُ  
لَمَّا يصيرُ حلقهُ عجيناً  
وصوتهُ كلامُ  
يقول مثلَ غيره:  
يا خوفُ لن نضافُ





## القصيدۃ السوداء

جَزُّهُ أَمْ مَدُّهُ؟

لَا تَسْأَلِ الْمَرْكَبُ أَشْرَفَتْ الْآنَ عَلَى الْغُرُقِ

وَأَنْتَ عَلَى الْمَقْتَرِقِ

فَرَجُلٌ قَبْلَ الْهُوَّةِ مِنْكَ

وَرَجُلٌ بَعْدُ

تَتَقَدَّمُ؟ أَمْ تَرْتَدُّ؟

لَا تَسْأَلِ الْآنَ وَلَا تَنْظُرُ تَحْتَكَ

لَا تَنْتَلِثُ

إِنْ رِوَاكَ مَمْلُكَةُ الْمَوْتِ

وَأَمَامَكَ سَهْدٌ

أَنْتَ الْآنَ عَلَى الْمَقْتَرِقِ

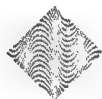
تَقْدَمُ وَأَهْوَى بِمَعْمُولِكَ

---

إلى أن تَبِينُ ثَالِثَةَ الطَّرِيقِ  
وَلَا تَسْأَلُ كَيْفَ انْشَقَّ اللَّحْدُ  
وَتَسْلُقُ مِثْدَةَ الْأَزْهَرِ أَمْوَاتٍ  
مَنْ تَقِمُ اللَّاتِ  
وَمُبْتَ فَوْقَ ضِفَافِ النَّيْلِ سَمُومٍ  
مَنْ نَجِدُ  
هَزْلٌ أَمْ جِدُّ؟  
لَا تَسْلُ الْآنَ وَلَكِنْ أَرِنَا:  
كَيْفَ سَنَسْتَبْدِلُ شِعْرًا بِشِعَارٍ  
أَوْ بَعَارٍ وَرَدًّا؟  
وَتَقْدِمُ... لَاتَلْتَمِثِ الْآنَ إِلَى مَاضٍ بِوَمَاضٍ  
فِي مُحْكَمَةٍ مَعْتَمِدَةٍ  
مَعَ أَمْ ضِدُّ؟  
لَا تَسْأَلُ... وَاصْبِرْ لِلْأَبْيَضِ حَتَّى يَسُودَ  
فَحْرَايِكَ الْحِرَاسُ جَمِيعُ  
وَالنَّاسُ قَطِيعُ  
فِيهِ الْوَاقِفُ كَالْقَائِدِ  
وَالرَّاكِعُ كَالسَّاجِدِ  
وَالشَّاهِدُ شَيْخٌ يَحْلُمُ بِالْمُرَدِّ  
يُؤَلِّقُ فِي سَبْحَتِهِ مَنْ لَحِيَتِهِ  
وَيُسَلِّطُ هِمزَةً أَمْسٍ عَلَى دَالٍ غَدًا  
وَيَكِيدُ الْكَيدُ

---

ويقولُ أنا سمسارُ النُص  
وهمةٌ ما بينَ الربِّ وبينَ العبدِ  
ويبدلُ من سجنتهِ حسبَ الطلبِ:  
فقيهٌ في توفيفِ المالِ  
ولفوقِ المنبرِ قردُ  
يتهدجُ بالوصلةِ من الأشدِّاقِ المنعِلةِ  
يُبرطمُ برطمةً ويهيجُ مهيجاً  
ويؤمُّ صفوةً عوجاً  
من أهلِ الحكِّ وأهلِ العقْدِ  
كُهانٌ أم جنْدُ؟  
يا صوصُ صوصي هم  
أم تلكَ صوصُ لصوصي قد رُصدتُ  
لنفسٍ إيمانَ النجتمِ  
على تكفيرِ الفردِ؟  
لا تسِلْ الآن.. تقدِّمُ  
وأهْ بِمعركِكَ إلى أنْ يَنكسرَ القيْدُ  
لا تنتظرْ خَلْقَكَ لا تَتَلَفُتْ  
لكنْ اقمِ الحَدَّ



## خمسة تماثيل للمتعة وصلاة شكر وشيعة

### • تماثيل لغروة بن الورد

جناحي الرمل الحافى  
وجناحي الثاني الغابات  
وتاج بيوت الحصانين  
وعقد المرتفعات وقنطرة الأعمار  
أنا صنتم الحري  
تماثيل النسيان أنا  
فإذا ما جئت الطير  
رمحت فارسنتي الساحات بغير النار  
وغط على حمام السواحين وطار  
فتقت إليه بناهورة بمعنى

اغسلهُ بِنِثَارِي وَأَرْفُ عَلَى قَدَمِي  
وَمِنْ حَوْلِي وَعَلَى  
رِذَاذُ التَّبَرِّ وَيَا قُوتَ الْأَشْمَارِ

### ● تمثال لعنقرة

فوق جِوَادٍ دَهْرِي يَتَخَيَّطُ فِي الرِّيحِ الْخَالِي  
تمثالي  
وَحِمَامَانِي اللَّيْلُ الْعَاصِي  
رُفَعْتُ فِي الْهَوْلِ يَدَاهُ  
إِلَى مَا شَاءَ اللَّهُ  
غَصَّتْ بِي أَهْوَالِي  
فَشَهَرْتُ بِبِمَنَائِ السَّيْفِ الْعَالِي  
وَبَيَّسَرَايَ شَهَرْتُ اللَّهُ  
أَمَامِي جَبَلٌ مِنْ أَشْلَانِي  
حَوَالِي أُمٌّ مِنْ أَشْلَانِي  
وَوَرَائِي  
بَحْرُ جَبْرِشْ نَفَقْتُ أَوْ كُسِرْتُ  
وَجَبْرِشْ مَسُورُهُ  
مَا أَسْعَدَنِي  
وَقَفْتُ قَرِيبِي عَشْتَارُ تَلَا صَفْنِي .  
وَتُعْرَى فَوْقَ الْخَصْرِ يَدَا وَتَشْدُ يَدَا حَوَالِي بِأَصَابِعِ مَكْسُورِهِ  
كَيْ يَأْخُذَ قَبْلَ غُرُوبِ الشَّمْسِ أَدْنَى الْأَيَّامِ لَهَا صُورُهُ

---

## ● تمثال لى

تمثالى صوتى

تمثالى صمعى

تمثالى

فى الزند سوار من نجعات وسوار من عَنَمَاتُ

فى الزند الثانى دملجُ أزهار كلماتُ

فى الشفتين جنين لصحارى الخيل والظلمات المشتعلات

فى العينين العائدتين من الدنيا سيفان من الأشعار

وثار من قُبَلَاتُ

وفى الجسد المسكوب بمرمره الإعصارُ

ملاذ الموتِ لمن رفضت موتى:

يعنى: تمثالى أنتِ

## ● تمثال لها

يا سيفَ المنبذينَ عناقيدَ رجاءِ

تدلى

من دالية النارِ

وياسيف الشهداء للقطورين بقوسِ سحابِ

فى ناعورة هذا الرمل المتوالى

يا سيف الصخر الطالع من زنبقنا فى الجسد الممتدُ

النازل فى مرفقنا حتى الجسد التالى

---

---

يا سيفاً بغم الأجداد  
حصنهم بعيون الحساد  
ياسيف رماد فوق رماد فوق رماد  
كن تمثالاً في الشمس لها  
جسداً سيفاً في شكل بلاد

#### ● تمثال لنا

ندور  
ندور  
على مرمر أو رخام  
لنحفر بالدمع أهوالنا  
هنا صخرة في أعالي الكلام  
نُخرجُنا مثل شعير هوى  
نُخرجها مثل تمثالنا  
فتتحت منّا عباداً لها  
وننتج منها بلاداً لنا

#### ● صلاة شكر وثنية

من بين دمار كنوسى  
ورماد سجانرى البلهائم  
وأضلع قيثارى المشبوق الفاسق



أشكرُ يَمَنَكَ مَنَنْتَ بها  
 ونأيت بها  
 فجمعت العشاق عروشا  
 ورفعت النيران نعوشا  
 أشكرُ يَسْرَاكَ بسطتُ بها فوق جبيني  
 حتى أسفل عيني  
 وأدنى قدمي  
 وصخرة ظهري  
 مروراً بين عصاي ونحري  
 جعلتني أنسى جسدي  
 وبقايا لحمي في منقار الباشق  
 وأحسُّ بآثي العاشق  
 ياربُّ الثلجاتِ السبع/  
 القممِ السبع/  
 أفاعي أوديتي السبع/  
 الصخراتِ السبع/  
 اجعلني تمثالاً من لحمٍ ودمٍ وضلوعٍ وسيوفٍ تكلي  
 تمثالاً للهب الشامق

الدار البيضاء، شهر ٨/١٩٩٠

## محمد علي الكردي

ربما يكون من نافلة القول أن مزعم أن للأشياء لغة خاصة تتوجه بها إلى المبدعين سواء أكانوا شعراء أم روائيين لم فلاسفة. ذلك أن الأشياء ليست، كما يقدمها لنا العلم بمناهجه الموضوعية ورؤاه التجريدية، كائنات جامدة أو صماء، فهي تعيش وتحيا وتتشكل وتتلون وتختلج وتنض وتعمق وفقا لما نفعل فيه من علاقات حسية أو وجدانية مع المبدع الذي يستلهمها ويطلقها بما يريد ويرغب، ولعل بمفصنا يتذكر ما ألفه المفكر «جاستون باشلار» من دراسات قيمة ورائدة عن دور العناصر الأربعة (الماء والتربة والهواء والنار) في تشكيل الخيال الساكن والخيال الحركي. وما توصل إليه «جان بول سسارت» فيلسوف الوجودية، بعد وقوعه على «ظاهريات» المفكر الألماني «هوسرل» من اكتشاف مدش حياة الموجودات وتداخلها الحميم في تشكيل مزاج قروية بطل روايته «الغثيان» وهي رؤية تتراوح بين أحاسيس اللزوجة والتوغل والقرف المرادفة لمشاعر الغربة والضيق ويكون الإنسان «كماء» زائداً على حياة الوجود، وبين أحاسيس الصلابة واليقظة والتحليق في سماء الأحلام التي ترتبط ببعض اللحظات المتميزة والقوية الحضور كالاستماع إلى الموسيقى أو الانخراط في مشروع إبداعي تتحقق فيه الحرية ككتابة تاريخ شخصية مرموقة أو تأليف رواية أو رسم لوحة. كذلك اهتم «هيدجر» بفلسفة الأشياء وتحديد وظيفتها أو ماهيتها كائنات في خدمة الموجود الإنساني، هذا الكائن المضيء بفهمه الذي يضيء على الوجود صفات القرب والبعد والذي يتيح له أن يوجد بما هو عليه من نور الدلالات والمعاني وليس انطلاقاً من رؤية موضوعية مفروضة عليه مسبقاً. ولكن إذا كانت هذه الرؤى التي

## لغة الأشياء بين الخراط والفيطاني

أشرنا إليها، مغرقة في الذاتية نظراً لارتباطها جميعاً بالنهج الظاهراتي الوثيق الصلة بجزية الواقع المعيش وينبضه الذي لا يمكن فصله عن حياة الشعور، فإن دراسات السميولوجيا الاجتماعية، وعلى رأسها دراسة «بودريار» عن نقد الاقتصاد السياسي للعلامة تبرز لنا خطل الفكر القائل بقيام العلاقة بين الأشياء والحاجة على أساس من الضرورات الطبيعية، ذلك أنه ليست هناك حاجات طبيعية صرفة إلا بالنسبة لإنسان مغزول تماماً عن المجتمع، وهذا مالا يحدث إلا في عالم اليوتوبيا الأدبية أو الفلسفية طالما أن المجتمع سابق بالضرورة على وجود الفرد. ومن ثم، فإن الأشياء لا تكتسب قيمتها الفعلية إلا من خلال ما تضيفه عليها الأنساق الاجتماعية من سمات رمزية ومن خلال ما تمده لها هذه الأنساق من قيم ملازمة بالضرورة لعمليات توزيعها داخل جسم المجتمع. وإذا كانت الأشياء لا تتحدد أهميتها أو عدم أهميتها وفقاً لقيمتها الاقتصادية أو الوظيفية الصرفة، وإنما إلى حد كبير بفضل وتجليتها الرمزية، فإن هذه القيمة الأخيرة لا ترتبط بحسب بقدرة الطبقات أو الفئات الاجتماعية على تملك الأشياء وإنما بمطامح هذه الطبقات أو الفئات وإطاعتها نحو الصعود الاجتماعي والمتميز. ومن هنا تكتسب الأشياء دلالاتها كعلامات على الرخاء أو البذخ، أو على الذوق الرفيع الذي قد يظهر عبر عملية اقتناها للتحف والأشياء النادرة أو على الثراء المحدث الذي غالباً ما يتكفّف عبر ظاهرة التكيس، أو حتى على البساطة الطبيعية التي تبرز من خلال الإقلال من المقتنيات وإخضاعها لنظام صارم من العرض والتوزيع.

إلا أن هذه الطبقة أو هذه «الفشرة» الرمزية التي يضيفها كل مجتمع على الأشياء في صورة تراتب قيمى

أو مظهرى هي بعينها ما يحاول الناقد الشهير «بارت» أن يخلص منها اللغة، وذلك بقدر ما تشكل اللغة، في نظره، عبر نظامها النصوى وتراكيبها المتوارثة عبر التاريخ عالماً مسبقاً من التصورات القبلية والدلالات السياقية الخبيثة ومعانى التعالي والهيمنة والتفرقة الاجتماعية ولقد أسمى هذه المحاولة البحث عن «المحايد» (le Neutre)، وهو ما حاول تحقيقه عن طريق الانفكاك أو الانسلاخ من مركزية الثقافة الغربية ورؤية الذات عن طريق الآخر وبوجه خاص اليابان ونجربة «التأو» و «البوذية» والمغرب وما يمثله من تجربة معيشية مغايرة. ولعل أجمل ما في هذه التجارب هو تحليل حركة توارد الأفكار الداخلية وتحقيق نوع من اللغة البيضاء، كما يلهم «برنار كومان» في كتابه الجميل «رولان بارت نحو المحايد» ١٩٩١ (ص ٧٢)، وإعطاء الصدارة للأشياء نفسها وإفساح المجال أمامها لتفهم وجدان الكاتب وتحقيق من خلاله «ذاتيتها» في عفوية وتلقائية بالغة الجدة والطرافة.

ولعل هذه الحياة الجياشة للأشياء وهذه الصبوبة الفريدة التي تتميز بها في عالم الأدباء والفنانين الذين يُعنون بالقاطم مسسات الوجدان ونغمات ونبضات الغزاد وخفقاته ليست بغريبة على إبداع بعض أدبائنا المعاصرين وأخص منهم - لأسباب ذاتية محضة - إدوار الخراط وجمال الغيطانى .

تتميز كتابات الخراط بهيمنة جو من الشاعرية الفريدة التي تعطيها مذاقاً خاصاً وتضفى على عالم الأشياء فيها حياة متكاملة تتواكب فيها الانغام والأصوات والمناظر واللوحات والروائع بمختلف درجاتها

الطالفة بعرقها وروانحتها القوية والساعرة بسننها  
وحرارته .

إن شاعرية الأشياء تتحقق عند الخراط من نفاذها  
إليها عبر لغة بسيطة شبه واقعية ولكنها سرعان ما  
تتجاوز هذه الواقعية الظاهرة بإضافة لمحة أو نقل سياق  
الوصف العادي أو المألوف ، كجود الأشياء مثلاً ، إلى  
سياق شاعري يكاد يكون كامناً في الأول ولكنه يتفجر  
منه بإضافة جملة أو عبارة تحقق الانتماق من الواقع إلى  
عالم خيالي تلعب فيه بعض العناصر المعروفة  
بكثافتها الشاعرية العالية ، والتي تدخل بطريقة جذرية في  
تشكيل المركبات الثقافية (كما عرفها باشاغل وحدها  
بالماء والهواء والسريرة والناز) ، دوراً بالغ التكثيف  
والتركيز .

ولعل ذلك يتضح من هذا المقطع :

«وقفت تتفرج عليه ، في المطبخ ، تحت  
الأرلف المجوفة في الحائط الحجري ،  
عليها زهرات ، وطاسات ، وقماقم من  
الزجاج ملينة بالنور الأزرق الشفاف وهو  
يبسح ويسال عن البن والسكر والكنكة  
والمعلقة الصغيرة ، فتدله عليها ، ويجدها ،  
وقالت إن البن طازج ومحوج ، فقال طبعاً  
وهائل أيضاً ومن يديك زى الحسسل  
واحسن» ولم يتوقف نهر الحديث الوصال  
الذي انطلق يهضب بهما معا على أمواجه  
الخفيفة المليئة بالمسرة »

ص ١٥٧ الزمن الآخر - دار شهدي ١٩٨٥ .

أنواعها ؛ وربما هو يستخدم في التعبير عن منهجه في  
الكتابة مصطلح "القصة - القصيدة" الذي يراه مؤامراً  
لعملية الدمج بين عنصرى الشعر والحكى ، وهو مصطلح  
يذكرني بعنوان دراسة «جسان - إيف تاديبه» التي  
أسماءها «القص الشاعري» وأبرز عنصر فيها هو هيمنة  
«المكان - الحلم» ، الأمر الذي يؤدي إلى تجاوز فكرة  
الزمن الخطي وتكثيف الزمن في صورة لحظات فذة  
ونادرة أو ذكريات بالغة الدلالة تشكل ما يشبه البؤر  
الرئيسية في شعور الكاتب وحياته الوجدانية ، وهذا هو  
ما نراه واضحاً في عالم الخراط الروائي الذي يشبه  
شريطاً أحداثياً تصاحبه الأناشيد والترانيم لبعض  
الأماكن التي تربط بذكرياته الحميمة ، كإسكندرية  
وشواطئها وهي راغب أو بعض المواقع الأثرية التي  
نراها في «الزمن الآخر» على «حجارة بوبيلو» وغيرها ،  
وهي الأماكن التي يفسى عليها ، من ثم ، حالة أو عبقاً  
خاصاً يحوّلها من مجرد واقع إلى عالم سحري تنفذ  
فيه الشاعرية إلى أبسط الأشياء وتجعلها تخاطبنا بلغة  
متعددة الإشارات والإيحاءات متضاربة فيها مع أرق  
وأعذب ما نشعر به من إحاسيس ومع أدق ما يخاطب  
أعيننا من رؤى مبهمة تتشكل من مناظر أو لوحات  
بسيطة ترسمها الأشياء العادية أحياناً وأحياناً أخرى  
بعض المواقع الأثرية التي تربطنا بماضي مصر القديم  
وتاريخها القبطي والإسلامي (وهل راما إلا مصر  
نفسها) ، وهو تاريخ يعايشه الخراط بوصفه واقعاً حياً  
ومستمراً ويوصفه واقعاً مقدساً ، إن صح هذا التعبير ،  
ولكن قدامته قداسة محايثة تبرز فيها حياة الإنسان  
بحياة الحيوان والأشياء ويتجاوز فيها الموت مع الحياة  
والشاعر النبيلة السامية مع نبض الأجسام

الذباب الذى تجمع حولنا يحط علينا بلا  
هودة، بعناد والمنشة الخوص رفيعة  
الفتائل ذات الخفيض العاجى فى يدى عمى  
سلوانس وفى يدى جدى ساويرس، لها  
صوت احتكاك ووشيش يشرب له الجلد؛  
أزيز الدبابير والفراش سريع الرفرفة  
باجنحته الشفافة والفضية. وخوار  
الجاموسة المربوطة فى الساقية تختلط فى  
مسامعى التى أهدأ الكونيك وأرهفها،  
بدندنة عمى سلوانس وشجوها المكتوم  
ورضيت بنار البعاد باللى راعيت الوداد،  
وسمعت نجوى الفؤاد، أفديك بروحى .  
ونباح الكلب الضرورى الذى لابد أن يرتفع  
بإصرار، وخوف من على حفافى الغيطان..

ص ٤٤ حجارة بويلو - شرقيات ١٩٩٣.

أما تجربة الغيطانى مع الأشياء فهى لا تبدو لى  
غريبة أو بعيدة عن تجربة الخراط فكلاهما متاح من  
نهر الشاعرية الدافق ومن معينها الذى لا ينضب، وإن  
كانت العناصر التى يحلمها هذا النهر أو تجرلها تياراته  
من منابعه البائرة فى الماضى تختلف عند كل منهما،  
فالشغيطانى يستلهم التراث الإسلامى والعربى بكل  
مستوياته الشعبية وغير الشعبية، وإن كان له ولع خاص  
بالتجربة الصوفية التى تحقق له نوعاً من الاندماج التام  
والانصهار الكامل مع الناس وكل موجودات هذا الكون،  
ومن هنا مصداقية قول الخياط عن «التلق الصوفى  
المعاصر» بأنه يجد فيه «الأرضية الحسية ومضغ  
السؤال (فصول، العدد الثانى، ١٩٩٢، ص ٣٠٨)، ولعل

كما أن شاعرية الأشياء تنبع فى أعمال الخراط من  
عودة بعض الأماكن المحبوبة فى سياقات مختلفة على  
شكل «موتيفات» متكررة ترسم لهذا العالم البديع خريطته  
الشعرية ينتثراتها البارزة وخطوطها المتعرجة.  
ومخفضاتها ومرتفعاتها، كما تتولد بصورة مفاجئة من  
بعض المقاطع ذات الكثافة الصوتية عالية الجرس، وكأنها  
ضروب من «الجلوسوليا» الدينية، فترى أحياناً مقاطع  
يقلب عليها صوت السين أو الثين كأنما الأشياء تسمعنا  
صوت احتكاكها واصطكاكها أو تلاصقها وتلاصقها أو  
تهامسها ووشوشتها إذ نحن بين ههسة وههسة  
وشاشة وأحياناً مقاطع تطفح عليها الأصوات المتردة  
من الألف الموقوفة والمقصورة أو الممدودة لملامسة هذه  
الأصوات للتعبير عن التآلف والتواء والحشجة. ولكننا لا  
نريد أن نفيض فى ذلك فالأمثلة كثيرة وتملأ كتابات  
الخراط، ونريد فقط أن ننهى هذه الخطرات بتقديم  
نموذج آخر يشكل ما يشبه المعروفة التى تتأزج فيها  
أصوات مختلف عناصر وكأنات الطبيعة كأننا أمام  
«سيمفونية» رائعة تتصاعد نغماتها وتصدح المانها على  
لوحة خلفية تمثل مشهداً من الريف المصرى إبان فيضان  
النيل ويعت الحياة صاخبة هادرة بين جنبات واديه. بينما  
راح الراوى فى لحظة من النفسى «الديونيزية» يرفع  
عقيرته بالشكوى والأين من ألم اللباعد وريما الخوف من  
مكنونات المستقبل المجهول:

«كانت نسمة الهواء قد اشتدت وقد اقترب  
العصر، وحفيف الشجر له موسيقى،  
ومياه الفيضان الصمراء المتدفقة فى  
الرياح لها هدير خافت ومدمدم فى  
ارتطامات أمواجه ودواماته، ونحن نهش

تنفذ إلى صميم وجدانا وتقر فيه بأشكالها الأصلية، التي لم يطرأ عليها تغير أو تبدل، وأن تأتي إلينا بما علق بها من غبار الزمن وتصورات السابقين وأمنياتهم وريغياتهم وتوسلاتهم للثقافة التي أودعوها إياها واتتموها عليها خاصة لو كانت هذه الأشياء أثاراً نابضة بتاريخ أمثنا من مساجد وسبل وطرق وأحياء قديمة ومزارع وقصور وأضرحة لم تزل تعمل عبق الماضي ونكهة عتائقه المتميزة ولعل العلاقة بالغة الخصوصية التي تربط «عم عاشور» بقبة مسجد فلأوين خير دليل على هذه العلاقة الحميمة التي تختلف عن أي علاقة موضوعية تقوم على الدراسة والتحليل الظاهري أو على الإعجاب الشكلي الذي لا يتعدى ظواهر الأشياء ولا يتجاوز ترديده العبارات المصنوعة التي تكلست معانيتها مع مرور الوقت وكثرة الاستخدام:

إن رؤية القبة بصحبة عم عاشور شيء والفرجة بدونه شيء آخر، عالم إنجليزي شهير، تخصص في العمارة الإسلامية هو العلامة كريزويل، قال عنه: عاشور لسان الحجر، لكل نقش عنده معنى، مغزى ظاهر، وآخر باطن، والخطوط لم تتقاطع مصادفة والدوائر لم تكتمل عبثاً، ينه إلى الصمت القديم، الضوء الملون، إلى اتصال مركز القبة السامق بمنصف مدفن السلطان وأولاده شاخصاً اعتاد الوقوف بفرده فترات طويلة شخصاً إلى الارتفاع السامق، إلى النوافذ المغطاة بالجص والزجاج الملون قسرب المنتهى، منها تنفذ حزم الضوء وتتقاطع عند توسط الشمس للسماء، أما الفتحات الثماني فيتسلل الضوء منها مائلاً، تتلاقى أطرافه عند

هذه التجربة التي يعيشها الغيظاني بكل أحاسيسه ووجدانه، ومن خلال معاناة مضنية ووعرة عاشها في طفولته وفي علاقته الحميمة مع أسرته - وفي نفس العلاقة التي شكلت بعد ذلك مدخله الخاص إلى كل تجاربه الأخرى في معترك الحياة سواء كانت سياسية أم اجتماعية أم ثقافية - هي التي تجعل من أعماله كلها، وليس فقط كتاب التجليات أي الكتاب - الأم، عالماً مفرقاً في الذاتية وفي حالة اعتماد مقارنات شبه جسدی مع كل ما يعالج من موضوعات، فالغيظاني لا يكتب من منظور خارجي، وإنما من خلال جسمه وأحاسيسه وعماطته جميعاً، ولعل ذلك ما يجعلني أحس بأن كتابات الغيظاني هي نوع من الانفتاح البهي والمتأرجح شرقاً على الوجد، وأنه، من ثم، ليس إلا معبراً أو شفافية مطلقة ينفذ منها إلينا تاريخ شعب مصر الكادح بمعاناته وألمه وبطامسه وأماله وكل معتقداته العقلانية واللاعقلانية. ولعل ذلك يفسر لنا ما يقوله د. يوسف زيدان عن الزمان في رواية «هاتف المغيّب» بأن الفاعل الحقيقي في الزمان العربي «ليس الموجود الطبيعي الذي تحرك حركة محسوسة في الزمان، بل هي ديمومة الزمن التي تصنع الأحداث في جريانها المعتد، اللانهائي» (فصول، العدد الثاني، ١٩٩٣، ص ٧٧٥).

من هنا نشعر أن الغيظاني حينما يصور لنا شخصاً معينهم أو يسرد علينا أحداثاً تخصه أو تخص مجتمعه لا ينفصل قط عن الرسالة التي يريد أن يبلغها لنا وإنما يُضمّنها من أحسه وبمه ما يجعلها نابضة زاخرة بالحياة، ويجعل رؤيته للعالم والأشياء هي رؤية هذه الأشياء نفسها، وكأن موجودات هذا العالم تريد أن

خشيب الضريح المرمرى ثم يتراجع منسحباً خفية، لم عاشور تغاسير شتلى لحركة الضوء، لامتزاج ألوان الطيف وتفرقها ينبه الزائرين إلى أن الأمر ليس مصادفة، يؤكد أن القبة في الصباح غيرها عند الظهر، أما القبة في ساعة الغروب فتكون مغايرة. حتى إذا ما اكتمل الليل بدلت تبديلاً.

(ص ١٨ رسالة البعثات في العماير - مكتبة مدبولي - ١٩٩١).

غير أن هذا التراصل الحميم مع الأشياء، أو الانصراف للتأم فيها، كما كان «بارت» يطمأ بالوصول إليه عبر مشروعه عن الرزية المحايدة وتعطيل اللغة، وهى ظاهرة أبرزها من قبل «جان ستاروبينسكى» فس تحليلاته لتأملات «روسو» التى تحمل عنوان «أحلام متجول وحيد»، وربما يتم هنا، على العكس، باستخدام لغة مناسبة لا تعرف التوقف أو التواءات، لغة دافقة تتجاوز فيها اللمسات والهمسات واللمحات كأنها لوحة انطباعية تتألف فيها الألوان النقية الصافية وتتكامل مع الألوان المساعدة فى تنافس رائع وسهولة يرتاح إليها القلب ووذوب رقة ومذوبة على همدية حركتها الناعمة اللساسة؛ إلا أننى أرجع فاقول إن هاجس غياب اللغة وإمحائها أمام قوة الإحساس، وطفان لذة الغناء، فى عالم الموجودات الحسية ليس بغريب على عالم الغيظاني الإبداعى، وإن كان ذلك يبدو له فى صورة تغليب للعقل واغتراب للوعى والإرادة. ولليكم هذا «النص - الحلم» الذى يفمرنا ببهجة حضوره المترجرج بين الوعى واللاوعى والمتراجع بين اليقظة والوسن وبين المصحوة والغفوة:

- «أبدأ بالاعتذار، فالمقام مبهم والحال غالب وعندما سطرت ما ذقته وعلمته أول مرة كان الأمر سهلاً على. وبعد تمزيق ما كتبت، وبعد أن أمرنى شيخى الأكبر بإعادة ما دوت، لقيت العسر والمشقة، خاصة وأنا لست أنا، كما أن وجودى ليس وجودى، وهنا أصمت فلا أبوح، قلعة سر عظيم أعدمكم بالكشف عنه فى المقام الأصح والأوان المواتى .... أصرح بهذا عند بداية المقام لأننى واجهت ما استغلق على ما لايمكن التعبير عنه بمفردات النطق والكتابة. من ذلك على سبيل المثال لأ الحصر أن وجودى الجسماني، المختصر فى رأسى، امتزج بوعىي وصار بديلاً عنه أحياناً أى أن وعىي أصبح عوضاً من ذلك إدراكى لحركتى دون قدمين، وقبضى على الحسوسات دون يدين، ونظرى إلى المرئيات بلا عينين وإصغائى دون أذنين. أقول أنا القائه مفقود المضجع والمقر إننى أظعت فتبع شيخى الأكبر حتى انتهى سعينا إلى مدينة لم أخط بمطاراتها، لم أرتد مقاهيها، ولم أتاامل واجهات بيوتها، ولم أعبىر الجسور المؤدية إليها، ولم يتبدل هوى فى طرقاتها. مانوفة لى إذ خالجنى يقين أننى عشت بها زمناً، وأننى أنفقت من عمرى فيها قدراً، متى؟ هذا ما لم أقف عليه، كيف؟ لم أجد الإجابة. سبحان علام الغيوب، رايتها كلها كائى أقف فى نقطة

بمفهوم الزمن أو الوقت الصوفي الذي يتكون من لحظة حضور وتجلّ قوية تسمح له، في حالة رضاء الشيخ الأكبر وأصحاب الديان عليه، بالسيطرة على هذا الزمن والنفاذ منه إلى الماضي أو التفرّج إلى المستقبل أو الغيب الذي لا يمكن أن يعطيه إلا بإذن علام الغيوب:

«نعم .. فالهمم وعز، وعلى أن أدرك ما بين الظل والأصل، والصلة بين الرائحة والزهرة، أن أرى بعيني مادة الفكرة، أن أصبح من المصّب إلى المنبع بلا مدد، خلواً من المعاونة أو مساعدة مرجوة، على التشبّث بما لا يثبت أبداً، بما يفلت وينأى دائماً وتضعف القدرة الإنسانية عن إدراكه أو اللحاق به، ولولا التكليف لما اتّتمت ..

(كتاب التجليات، ص ٢٨٦).

إن هذا الحضور القوي للغيطاني في الزمان والمكان حتى ولو تغيرت الأحوال وتبدل الزمان غير الزمان، هذا الزمان الذي لا ينشأ بفاجئنا، كما رأينا في معراج الكاتب الأخير عبر «متن الأهرام»، بانفراجات وتشعبات غير مأخوذة في الحسبان، هو حضور لهذا العالم نفسه في كيان الغيطاني، لا كيانته الشخصى، وإننا هذا الكيان الذي يتحقّق عبر الكتابة التي تخفيه وتظهره وفقاً لما يعلّيه عليه الوارد، حاله حال الشيخ أبى السعور. فى «الزنى بركات» حينما تأتي طوائف الشعب حيرى تسأله عن طبيعة الزنى وما هو وما يمكن أن يكون.. هل هو محط الرجاء وملاذ المكرّب والحيران.. هنا يسكت الشيخ وتكلم الأشياء..

شاهقة من فضائها. اسطح البيوت محدبة، بعضها مكسو بقرميد أحمر، أبراج كاتدرائيات ضخمة، ومئذنة وحيدة مغربية الهيئة جدران رمادية، ونوافذ مستطيلة، شرفات قليلة مغطاة، أرضية عريضة، وأحواض مستطيلة للزهور، ومقاعد متباعدة لجلوس المتعبين، ومراسى قوارب، وسفن صغيرة ترسو فوق مياه نهر يتخللها، نهر ليس فى اتساع النيل الذي أعرفه نيلي العريض المهيب القديم.

«ص ٢٨٦ - ٢٨٧ مقام الافتراب - كتاب التجليات دار الشروق، ١٩٩٠

لا شك أن تغيب الومى هنا ملازم لإحساس الغيطاني الدفين بالذنب، فهو أبداً القائب البعيد عند وقوع الملمات الجسام وأشدها وقعاً على الفؤاد هو فراق الأحبة والأملين. ولعل هذا الإحساس الملازم بالوقت المفقود عليه كالتضاء المحتوم هو أيضاً ما يفسر علاقة الغيطاني باللغة الخصوصية بالزمن، بزمان لا ينشأ يتاكل ولا يكف عن الانسراب، زمان الحنين العالق بكل ما يحمل عبق الأحبة وبكل ما عايشوه ولزموه من أماكن ومواطن وأشياء تحمل نكرامهم و«رائحتهم» ويكل ما تعلّقوا به من آمانيات وآمال أبسطها أعظمها سمواً وجلالاً، وزمان الحسرة على ما فات وما فقد وما لم يتحقّق، وهو ما يبرع الغيطاني في تجسيده عبر هذه الشخصيات الوسيطة الهائلة، كالحسين وابن عربى وعبد الناصر، التي يرى فيها مثلاً ورموزاً سامية يعرض بها قصيره في إرضاء الأهل وأعزّ المقرّبين إليه، وأخيراً



الشيخ رضوان كبير الفحامين، يتوجه بالسؤال إلى  
الشيخ المحيبي:

«لن يلقعه.. إلا أنت.»

«تبقى الكلمات معلقة في فراغ البيت،  
ينسل هدوء عذب رقرق كسرب عصافير  
على علو شامق في اللحظات نفسها  
تختنق طرقات الحارة برحام كبير، تموت  
الاصوات كلها خارج جدران البيت، تنفذ  
رائحة لا تنتمي إلى جنس نبات أو عطر  
معروف، الخلف الريحان بماء الورد  
المحفوظ بروح السوسن، يتمهل كل منهم  
في تفكيره، يغمق الهواء، يميل إلى لون  
الرماد، يملأ الصدر خشوعاً وrehبة،  
تندرج حبات المسبحة بوضوح، إنقاع  
تفكير الشيخ أبو السعود، يقلب ما  
يسمعه، ما يراه فوق الوجوه.»

«لم نسمع برجل مثله... ونحن ما نرضى  
إلا به...»

إجابة ملؤها الأمل ولكنه أمل أشبه بالسراب أو البرق  
الخبث:

«ابتسامة خفيفة، ذرات نور تنفذ من ثقب  
مشربية ضيقة العيون، خاطفة كبرق بين  
غمام.»

ثم يأخذ القلب يتسرب إلى القلوب العطشى بالرجاء  
ويلاحم العدالة المستحيلة على الأرض:

«... توغل برودة. ينفذ الليل إلى السماء  
والثقا أسود الجبين، يميل الشيخ  
البهجوري كبير المرخمين...»

«لم يحدث يا مولانا أن رجلا متعصما أو  
غير متعصم أيا كان مقامه أو رتبته، عُرض  
عليه منصب ورفض، الناس كلهم،  
المجاورون وأصحاب الطوائف، منذ  
سماعهم الخبر ولا اسم على لسانهم إلا  
الزيني بركات.. الزيني بركات.»

«ومن نشر الخبر يا ولدي.»

إجابة واجمة سامة تنقصها حرارة الرجاء:

«الشتاء ساهى الوجه، يارد النظرات عفى  
البرودة، لا إجابة جاهزة عند أي واحد من  
الحاضرين، لا يدري سعيد كيف تسرب  
الخبر من البيسارية في القلعة، ربما خدم  
القلعة.. ربما بعض المماليك.»

ص - ٤٣ - ٤٥ الزيني بركات - دار الشروق ١٩٨٩

إننا هنا أمام لغة صامتة، لغة تعبيرية أفصح من  
الكلام للصريح وأعمق وأنفذ من العبارات الواضعية أو  
العقلية الباردة، وإذا كان هذا الصمت معبراً فلأن لغة  
العناصر في تداخلها الحميم مع صميم مكونات فرحتنا  
وبهجتنا من ضياء وعطر وعذوبة ورقة وعلو، وفي  
تلاحمها مع مكونات كدرنا الجسدي من برودة وضيق  
وظلام واختناق أكثر قدرة من اللغة المباشرة على النفاذ  
إلى القلوب والأخذ بتلابيبها. إلا أن هذا كله يتطلب من  
الأديب حساسية خاصة وشغافية سائلة لطيفة كتابته

الرجود إلى نُفسار خالص، أى تحقيق حلم الانتماء،  
وإنما أيضاً تجاوز مقام الغُوت والوجد بتحقيق الوحدة  
الأولى، هناك حيث لا انفصام بين الإنسان والإنسان ولا  
بين العاشق والمُعشوق ولا بين الكلمات والأشياء.

وهى كتابة شاعرية فى صميمها، والكتابة الشاعرية  
بالرغم من قدرتها، عند الفيطاني، على توليد هذا  
الفيض الروحاني، هى فى جوهرها كتابة حسية، كتابة  
كيميائية حائلة لا ينام بها فحسب تحويل أبسط عناصر



## فى العدد القادم من (إبداع) الرواية الآن - ٣

دراسات ونصوص تنشر لأول مرة

- |                     |                   |              |
|---------------------|-------------------|--------------|
| • محمود أمين العالم | • لطفى عبد البديع | • محمد صدقى  |
| • فتحي أبو العينين  | • أحمد عمر شاهين  | • محمود حنفى |
| • حسين حمودة        | • عبد الستار ناصر | • أحمد الشيخ |

## عينان مفتوحتان في العتمة

مقطع من الفصل الرابع من «ربيع العطش»  
الكتاب الثالث بعد «درامة والفن» و«الزمن  
الأخر».

جاء عم أحمد العريجي، حسب الاتفاق، عندما شقق الفجر.

وقفت العربية المنطوق على الباب الخارجي، وصلصل الجرس الفضي الصغير، وكان لصداه، في الكورنيش النائم، رنة تجمع بين البهجة وبين شيء يشبه النذير أو التحذير.

كان عم أحمد العريجي يلف رقبته بتلفيفة صوف قديمة وخشنة الشكل وإن كان صوفها قد نعم - فيما يبدو - من كثرة الاستعمال. طريوشه الآن مستقر على رأسه بقوة، من غير المندبل الذي يحمي حافظته من العرق، وقد رفع ياقة الجاكيت ذات الشكل المبري، وزيدها، وجلايته تحتها تصل إلى حذائه الضخم يبرزه العريض المرتفع من الأمام في قبة متينة، عندما نزل، وشال عنها حقيبة السفر الأنيقة، التي يبدو أنها غير مثقلة، من مجرد أنه رفعها دون جهد، وحلف لا والله يا ست مانت مده يدك واصل، هات يا سيدنا لفندي كماني، لكنه تمهل في أن يترك له حقيبتة، كان عليه أن ينتعها بنفسه، بمشقة، حتى يوصلها في النهاية إلى كتف عم أحمد الذي نهض بقوة وهو يزحز قليلا: استعنا بالله الجوى العظيم.

كانت رائحة مياه النيل في الصباح البدرى مغرية، كأنها خضراء، وإن كان يحسها ثقيلة - أيضا - على نحو ما، دفقة سنابك الحصان على أسفلت الكورنيش منتظمة، أها صدى موسيقى في السكون السائد.

عندما وصلا إلى اللحظة كان كل شيء يبدو نائما. إلمصابيح الكهربائية المدورة قد اصفر نورها وشحب في الصباح، الأرضة العالية خاوية مكتشوفة تحت السماء، وبدا له كأن السافرين انلازل لا يعاين بهما، ولا بشيء، ستات صعيديات جاسات على الأرض، أسندن رؤسهن المنفوقة بالشيلان، على الانزع المحيطة بالأجسام، بإحكام، مكومات، في ثيابهن

السوداء بجانب القفف اللينة المنبجعة المربوطة بالبحال، أطراف أغليتها القماش مخططة بحافة الخوص، بغرز كثيفة وضيقة. ورجاله صامتون، كاتهم نائمون، الجلابيب الصوف أو الجوخ السابفة - لزوم السفر والأعياد والمناسبات فقط. والعلم البيضاء المزهرة، أو اللبد الداكنة حولها التلافيع ذات الطيات الكثيرة، مسندين جسمهم إلى حائط المحطة الحجرى العريق، كأنما قد نفضوا أيديهم من الانتظار، ولهفته، وروضوا أنفسهم على البقاء هنا، دون حساب للزمن، حتى يجئ القطار. أو لا يجئ - وكانهم قد ثبتوا في أوضاعهم منذ أبد سحيق، من غير حركة.

كانت القطارات واقفة، ساكنة هي أيضا، كأنما لا نية عندها أن تتحرك أبدا، تبس خالية، ومتشابهة، رمادية، من الشبابيك تبدو المقاعد الخشبية في الدرجة الثالثة صلبة وغير مرحة، والأرضية سوداء.

يبحثان عن قطارهما، عم أحمد وراعما بالحقيبتين، صابرا وصامتا ومتحملا ثقل العبء وخواء المحطة المكشوفة تحت سماء أخذت تبيض قليلا وتكتسب حرارة أول النهار.

يقرآن معا إشارات وعلامات القيام والوصول دون أن يتبيناهما تماما، أرقام القطارات وساعات القيام مثبتورة، أسماء المحطات متتالية متداخلة ومضطربة، النيا منفلوط فرشوط أسوان أرمنت أوتيج شندويل فقط بانوب ملوى الفيوم. المدينة المرشعة ملجا الحمير الوحشية جبل فرجوط البحيرة الجنوبية مدينة منت شونة الغلال الرديرة خشب الكروم الاقباط مسكن نوب مستودع كل الأشياء البحر الوسيم، إدفو اضميم الأشمونين قوص أهناسيا، قدس اقداس حثور ربة العشق مدينة القضيبي العظيم مدينة بان الطروب مشوى الآلهة الثمانية الذين يملكون التاسوع مدينة الأسقف اثناسيوس بلد أفروديت وخنسر بشنش القمر هيراقليوبوليس العظمى، مغاغة بنى مزار مطاى سمالوط أبو قرقاص جرجا ديروط صندا بلد شهداء آخر القرن العشرين، طهطا إسنا كرم أمبو قيام وصول الساعة الرصيف الحروف والأرقام تومض وتخبو في اللآلئ المضية الكثيرة المتعاقبة التى انطأ نصفها وانكسر زجاجه، وبال نصف الآخر مكشوف انشتر نوره وتشتت وتشعث من المصابيح المشقة شاحبة الإشعاع.

يستبد به، فجأة، مفض محط السكة الحديد التقليدى عنده، حيرة الاستقرار على معرفة القطار والوجهة ورسيف القيام، حتى ورامة معه، وهى حصن أمان وحنان، لا يبدى لها هذا القلق (الذى يراه امراها أو طفليها قليلا) يسأل نفسه، دون إجابة بالبلبح: أما زال حتى الآن يهاجمه توزع القلب وغموض اللآل؟

لكنه مع ذلك لم يملك إلا أن يسأل بصوت عال، كأنما يسأل نفسه مع ذلك:

- أين القطار؟

قالت: لابد أنه هو هذا.

كانت عربية الدرجة الثانية خالية تماما . الفراش الذي جاء به يحمل الحقيبتين من عم احمد العريجي كان صامتا تماما، على غير المعتاد، وعابسا قليلا، كانه صمحا من النوم على رغبته، وضع حقيبتها على الرف العلوي، وركن الحقيبة الأخرى الثقيلة جنب باب العربة.

- مع السلامة يا بيه، توصلي بسلامة الله عاد يا ست هانم.

كان صوت عم احمد العريجي، من وراء زجاج النافذة، خافتا ومحبوسا، راياه عبر الرصيف الآخر، يشور بذراعه، يقول شيئا لا يسمعانه.

عندما تحرك القطار، فجأة دون إنذار، دون جرس ولا صفارة، في ميعاده تماما، احس ان وطأة قد ارتفعت عن صدره. الآن مهلة الرحلة.

لا يهم من أين جاء، إلى أين يسلان، كل المشكلات والمشاكل والواجبات والقيود والمهام والمواعيد قد تأنجت - مؤقنا - وكأنا اختلت أي زالت تماما.

في عربة القطار الخاوية معتمة الضوء قليلا التي تشق جوف الصعيد، كأننا بلا قيام ولا وصول، قعمعة العجلات على القضبان، وبقدقاتها المتراوحة علوا وانخفاضا قد انتظمت، ومن ثم هدأت، واعتادتها الآن، كأنها سكنت في نوع من الضجيج الذي كانه صمت وإنما فقط له صوت رتيب.

استراحت إليه، أسندت رأسها إليه، وثامت.

حسه براسها، وضغطه قليلا على عظام كتفه، وشعرها الفنى تمت وجهه مباشرة، فيه متعة<sup>7</sup>، كأننا يرحب بثقله.

دخل القطار نفقا طويلا، سال نفسه: أهذا يحدث في الوادي المنبسطة المسسود؟ نعم، اختفى نور الصباح من وراء النافذة، وسقطت العمرة، زالت خضرة الفيضان وأجمات النخل المتكاثفة.

ضوء مصابيح العربة شحيح، وهي نائمة على كتفه، قعمعة العجلات في عممة النفق قد ارتفعت وصلبت وتماقبت نقاتها، الجبل الذي يشقه القطار محيق بهما، وطلته محسوسة، ثقيلة، لكن قوة الاندفاع الجامح العارم تعرف أن تصميحها لا يجيد، هيناه مفتوحتان، هذه معرفة لا شك فيها.

ذراعه تحيط بجسمها، ورأسها على كتفه، والقطار ينطلق في الظلمة، لا يبدو أن النفق له نهاية.

نفق سرى وحميم وخاص، مسامر، سخن، بلا زمن.

طاف بذهنه كالبرق سؤال سرعان ما استبعدته عن نفسه، هاجس وسواس:

---

ـ ما دام بلا زمن، كيف يكون مستمرا؟

اكتفى بأن أسند جانب وجهه على وسادة شعرها، على رأسها المستكين، فى شعرها عبق خريف حار، وخشونة مستنقفة، تستثيره، وفيه مع ذلك حر خفة رقيقة متطايرة، وحيدان معا فى النفى. وحيدان معا فى الثبات.

الآن ليس هناك منفى. ليس هناك نفى.

قال: النفى عن الجنة عند آدم القديم ليس الخروج من الفردوس الذى يدر عسلا ولبنا. بل هو الإقصاء عن شجرة المعرفة. أنا عرفت طعم الثمرة المحرمة، كيف أنساه؟ مهما بعدت الشقة وشط المزار؟

قال: ما من منفى عنها. شجرتى المحرمة المنتهكة. ليس المنفى عن مرأها هو المنفى عنها. لا شئ ينفى حسى بها، معرفتى. وهى نائمة على كتفى، ولو للحظة، فى نلق لا زمن فيه، وهى نائمة معى فى عتمتها ساطعة الضياء.

قالت له، بصوت محايد، لا أثر فيه للسخرية، كأنما تقرر واقعة لا تعنيها فى شئ:

ـ أنت تشكى لواعج الحب، تقول إنك لا تكتب، ولا تتكلم، لأنك تتعذب. هل فى الصمت انتفاء للعذاب؟

قال لها: أنت تملكين عبقرية التفحص، موهبة ابتذال كلمات ضخمة - مثل العذاب - مثل اللواعج، مثل الحب - لكى تنزليها إلى الأرض، وتضعيها موضعها من غير دراما ولا مأساة، لكى تخفضيها إلى حجمها «الصحيح».

قال: تظل كبيرة، غير قابلة للابتذال، غير قابلة للنزول إلى الأرض.

قال: الواقع المجرد، العازى، اليومي، المبتذل، إذا شئت، شئ درامى فعلا، ومساوى فعلا، حتى دون كلمات. غير قابل للتسطيح، غير قابل للقبولية، والتقميط... أوه، ما أشد تعقده وجيشانه بالمناقضات، ما أعصاه على أن يوضع فى كلمات. دعه من أن الكلمات تتحول إلى قوالب. مثل كلمات الأغاني التى كانت تصب فى أذاننا ليل نهار، وكنا نهرب من سماعها (أصبحت الآن «كلاسيكية» ولها نوستالجيا، ونحبها. الآن هناك أغان لها كلمات شبابية، هيباية، مسطحة قصدا وعمدا أو بطبيعة الحال، ساخرة من نفسها بتدبير أو من غيره). الآن لم يعد الحب فى الأغاني لوعة وضنى وعمذابا، لم يعد «شوك الضنى أو عيبير الوداد»، فهل يعنى ذلك أنه - بالفعل - لم يعد كذلك؟

قال لها: لك خمشة لا تحصى، مثل خمشة القطط الإلهية، ليست عابرة، لا تطفى ولا ترم. لأنها - بالضبط - إلهية، لم تكنى مرحلة. تروكت لى ندبة عميقة فى وجه الحياة، وفى عمقها معا، لا تلتئم.

قال: لعل هذا هو الفرق - أو فرق - بين خبرتى وخبرتها.

كانت تحكى عن غرام الشاعر الصعدي (الذى مات بعد ذلك بالسرطان) بالمستشرقة الهولندية، إبيديث.

---



قالت: أه، تلك كانت الرحلة الإيديئية عنده.

أجابها: أما عندي فليست هناك مراحل.

قال: «الرحلة» عندي متصلة، في عتمة داخلية ضارية الضوء وسرية معا.

قالت: لا، كانت عندك محبات، ومعاشق، وقولبات. كلها لاجبة، كلها محرقة ونهائية. ألم تقل لى؟

قال: نعم. الفرق أنها كانت كلها خيالات، من جانب واحد، ربما. أما أنت فوجود، وحقيقة، وتغيير.

لم يقل: وكان هناك، كذلك، بناء حياة بأكملها، على الأرض، صلبة، راسخة.

نظرت إليه نظرتها الطويلة الصامدة المتحصنة، التي يقول عنها «إكينيكية» لا تنفى ولا تثبت شيئا.

قال لنفسه: الحنان الذى عرفته معها. حنان الشبق. أريد أن أنساه. لأنه لا يحتمل فقدانه، ولا أعرف كيف أنساه.

أحبسه فقط، أحجزه فى داخلى، ولكنه ينسكب، ويفيض كأنما على الرغم منى.

قال: لأننى لم أعطها شيئا. وكأنما هى أعطتني كل شيء، أو على الأقل أشياء كثيرة. هى أثرتنى. منحتنى غنى فاحشا.

هل أنا افترتها، أو خذلتها، بمعنى ما، بطريقة ما؟ أم اننى - على أية حال - أعطى لنفسى ما ليس لى، ما لم يكن لى، حتى بمجرد السؤال؟

يمزىنى أنها تقول - أنها قالت على الأقل، مرة - إن وجودى نفسه يكفى. أعرف أن هذا لا يكفى.

قالت له: يا قليل الإيمان.

قال: يقينى لا أحد له.

كانا على الأرض، بينهما «الروض العاطر». القديمان ممدودتان - وعاريتان تتلامسان، وتانى الأصابع، أحيانا، فوق بعضهما البعض، فى مداعبة عابرة ولكن حميمية وطبيعية. قدماء الآن بين قدميها. مسكة حب، مسكة جب الأرض المستلقى، وبنوة السماوية الشاهقة، وبينهما عبق الوله المتقد الكامن تحت رماد الشبع. قميصها المفتوح عن صدر بازخ وناهد وقوى، قد ارتفع إلى ما فوق فخذيهما. بطنها - فى جلستها على الأرض - ارتكزت طياته الناعمة أحدها فوق الأخرى، لكن تدويرته تؤكد امتلاءه بعد سحبة الخصر النقيظ وتخفى أطلى منطقة السرة المغوى المستكن.

التقطت الكتاب الذى كان قد جاء به من جنب جامع القيرى، تحت ظلال الجدران السامقة فى الزقاق النظيف الذى تجلته العقود والبوابات والحيطان البيضاء والبيوت المغلفة على خفاياها.

وقرات له من حكاية شجاعة التميمية ومسلمة بن قيس.





---

قال : غاضب أنا . أريد أن أكون - أنا - قاتلا . لو أستطيع - بل أستطيع .

استطيع .

قال هذا الحب يغمرنى ، ويفيض رغم كل التفكير ، ورغم كل التعقل ، رغم كل السنين ، جارفا ، يكتسح جدران الوحشة والبيعاد . فلماذا أبكى ؟

كانت قد قالت له ، مرة . هذه الغنائية عند « بايرن » مسلية . كما أنها مسلية فى أشعار المصريين القدامى .

مسلية ؟ حقا ؟ أم أن هذا بغض منها ضد طغيان الغنائية ؟

لكنه ، بعدها بسنوات ، استيقظ مرة ، على الفجر ، وقد وجد نفسه يرفض يعرق بارد ، يسأل نفسه بما تصور أنه كثيف وادع صاحبهما جاء متأخرا : أكل غنائية ، كل شاعرية عندها ، مجرد تسليية ؟

فى اليوم الذى سافرت فيه ، قالت له : خل بالك يا حبيبى . أنت لم تعد تسليينى .

نظرت إليها - بلاشك - بقسوة وتساؤل وقد أحس كل جارحة فيه تتلهم ، فقالت بسرعة : بأحسن المعانى ، بأحسن المعانى ، أنت تشوقنى ، أنت تثيرنى ، أنت تحيرنى لكن مجرد التسلية .. لابقى .. كل سنة وأنت طيب !

استطاع أن يضطك معها ، وهو يرقب ، بحر ، ضحكاتها السرية

قال لنفسه : مصيبة كبيرة . كل ما أعرف أن أقول من غنائية وعشق محرق - لواعج الحب قالت ا - هل هذا كله مجرد

شئ مسهل ؟

فى إحدى سفرياتهما إلى المنيا قالت له إنها التقت بمصطفى ياقوت . كان مصطفى ياقوت مراسل الأهرام فى المنيا ، كتب عن الكثف الأثرى وعن الحفريات التى شاركت فيها ، فى صدقا ، ونشر الخبر مع صورة . ( لم يحتفظ - هو - بها ، لم يحتفظ بأية صورة لها . كأنما لا حاجة به لصورة ، كأنما هى فى دماغه ، فلماذا إذن ؟ )

وكان مصطفى ياقوت محققا ، إحدى رجلية القصر من الأخرى ، يرجع بتصميم وكأنه لا يحس نقصا ولا قصورا ، تخرج من كلية الآداب ( قسم الانجليزية ) يقرأ الشعر ويكتبه قليلا ( هو أيضا ؟ ) انخرط فى الحركة اليسارية أيام الخمسينيات (من لم يخطر فيها أول تمسسه ؟ ) وتزوج إحدى زميلاته فى القسم ، شهرت رؤوف . كانت غزلة وممثلة الجسم بالقوة والشيق ، اشتغلت بالتعشيل حينما شاركت فى مسرحية لفؤاد المهندس ، وكانت اسمها إنجليزية لذلك أجادت اللغة وعكفت على الترجمة فى السنوات والمؤتمرات والصحافة والإذاعة ، ثم هجرته بعد أن خلفت منه ، وطلقها وتزوجت بعده ، وطلعت ، وظل مصطفى ياقوت عزبا وحيدا لا يكاد يرى ابنه منها إلا لماما ، كلما جاء القاهرة ، وما أنذر ما كان مجيئه القاهرة ، عكف - هو - على أرضه وزراعته فى المنيا واكتفى بأن يرسل الأهرام ، كلما عنت سانصة ، وظل يؤلف كتابا عن إخناتون ومدينته المدمرة ، لم ينه منه والأغلب أنه لن ينتهى من كتابته أبدا .

قال لها: أنت دائماً يا رامة عنك نقطة الضعف هذه نحو الشيوخ، والمعطوبين، والهالكين. أهو ضعف فقط أم أكثر؟  
أنت تموتين في دون كيشوت، وكل دون كيشوت!  
قالت: لا، ليس هذا بالضرورة.

قال في نفسه: نعم. وليس هذا بالضرورة. هي أيضاً تحب - بل تعشق - ذلك النمط الآخر الذي يكاد يكون فجاً، خشناً (يكاد)، ولا تتحقق له فحاجة كاملة؟ الوجه المربع القوي، العينان اللذان فيهما تصميم شبه بدائي، شبه قاس، الشارب غير المشذب، شبه الستاليني، والفحولة الجسيمة. النمط الذي رايت افتتانها به في نجوم السينما، في مطلقها الذي قالت عنه إنه أحد اثنين تركا أثراً لا يمسى في حياتها، في ذلك الأثرى الأمريكي من جامعة ماساشوسيتس الذي قضت معه، أيام الصبا القديم، ستة أيام بلياليها في السرير (كما كانت قد حكّت له من زمان) وأدهاها ترجمة إنزراوند لأشعار العشق عند المصريين القدماء، وقالت له إنها تحتفظ في مكان ما بمئات الخطابات التي كتبها لها - زمان - (ملفوفة بالشريط الأزرق التقليدي، قالت، وضحكت قليلاً) ولم ترد عليها. ما أقل ما ترد على الخطابات، هذا يعرفه، لكنها ترد أحياناً، وتقول.

فيما بعد التقي به في إحدى ندوات الآثار، مرة، وفي زيارة تفقد لحفريات في البهنسا مرة ثانية.  
كان جون قد عاد إلى مصر. وسعى إلى الالتقاء به. لماذا؟ هل كان قد عرف؟ هل كان جون يحس - أم يوقن - أن ثم تلك الرابطة بينهما، هما الإثنين؟ هذه الرابطة الملتبسة بين اثنين عشقا امرأة واحدة.  
قال: لابد أن بيننا عوامل مشتركة، ليس كذلك؟ على ما يبدو من أننا نقيضان في كل شيء.  
قال: لم أستطع أن أعقد معه لاصداقة ولا ألفة ولا أن أطمئن إليه حتى. كان ذلك مستحيلاً. مع إحساس بشيء كانه التواطؤ بيننا.

قال: كأننا قارفنا جريمة واحدة.

في ذات ليلة، دق جرس التليفون في شقة الشعري اليمانية. كانا قد ناما بعد ليلة مرهقة وممتعة من الحب والشد والجذب والبرق والنقاش والخلاف والوفاق. استيقظ على رنين جرس التليفون الذي اتصل في هدأة الليل، فوجد أنها ملتصقة به، ابتعدت بجسمها عنه قيد شعرة، رأى أن الساعة الثانية فجراً، وغمره التوتر المألوف كلما ناداهم التليفون، سمعها ترد بتحفظ مستمر وعبارات ملومة، نعم، لا، صحيح، لا.. لا يمكن بهذين يمكن.. وهي بجانبه، جسمها البازخ حار قريب منه جداً، تبين نبرات الصوت المصنوع، يكاد يكون هائياً، يستعطف ويتطلب ويتوسل، وهي تسد عليه مسالك الكلام والصوت لا يكف. فيما أدهف له سمعه كأنما رغباً عنه - عن الاسترحام للسكران.

---

قالت باقتضاب بعد أن نجحت في أن تقفل السكة :

- الناس اتجننت. يكلمنى فى الفجر لكى يحكى لى حكايات لا رأس لها ولا ذيل.  
نظر إليها فقط دون أن يتكلم.

قالت : مصطفى ياقوت، مراسل الاهرام يكلمنى من المنيا. يريد أن يعرف هل هناك اخبار كشاف أثريه جديده  
تصور..!.

وافق - او صمت - على كذبتها البيضاء.

بعد ذلك قالت له إن مصطفى ياقوت كان فى الفجر يكلمها ليقول إنه يحبها، وإنه كان يحبها منذ سنتين، ثم أدركت  
مابه فقالت على الفور :

- ياسيدى خل الناس تحب على كيفها.. يحب يحب.. المهم هو أنتى أحب من.

بنظرة غزلة، مفسحة، من غير حاجة لبيان الكلام، مداعبة ومعابطة ومستغزة بشكل بدا له عذبا وطيعا.

قال لها : هل أنت دائما تشفقين على الهالكين؟

قال لها : يا حبيبتي.. لا تشفقى على أبدا.. إوعى ا

قال لها : ما شأنك أنت بهذا المعذب المعذب الممزق الممزق؟ لماذا تتعطين كتفك بأحماله وممره ويلابيه؟ دعيه وشانه،  
لكن إياك أن تشفقى عليه.

هل كان يتكلم عنه؟ أم عن نفسه؟

قال : الحب عطش، صنع الحب عطش. لسانى جاف وفعى جاف، أريد أن ابل ظمأى ، أن أغرق فى نكتار ريقك العذب.

قال : هل تعرفين، طبعاً تعرفين، أننى عندما أراك فجأة، أو أسمع صوتك، أحس وسطى بنهار، ينخسف، كأن الدماء  
قد هربت منه.

قالت : أتقول لى؟ طيب ساعترف لك، لانتقل لاحد أبدا، أنا عندما تتحدث إلى بالتليفون، وتقول لى ما تقول، أحس نفسى  
أتحلل، وأتندى، وصدري يتوتر حتى.

قالت : أما أنا فأريد أن أترك فيك أثر جرح لا يزيل.

ومرت بأفأفرها - المظلية بلون الزنبق الليلكى أو الزنبق الفضى - على ذراعها، ثم خلقت خطا رفيعا على ظهره فوق  
السلسلة حتى الآخر.

---

---

أثر جرح لا يزول؟

ألا أريده أن يزول؟ أن يمضي؟ أن يرم ويشفى؟ هذا ما أزعمه لنفسى، وأعرف، فى قرارة نفسى زيف زعمى، وحيدىها عما حقاً أريد.

قال : ليس فى هذا أدنى سانية منها.

لأن الشهيد حقاً هو الذى لا يقول عن شهادته، لا يجأر بعذابه، بل هو لا يهمس به حتى. مهما كان مزلزلاً. أفى هذا مازوكية أم قوة إيمان وجلد؟

قال لنفسه : لست شهيداً. بل دعى<sup>٩</sup> على رغم كل العذاب المزعوم، وحدته، ويشاعته، وتقطيعه الأحشاء. ليس كلامى إلا صرخة، ليس طلباً ولا استعطافاً، هل يمكن أن يكتم الشهيد - من ناحيته - صرخته؟ ويموت بها مدفونة فى أحشائه؟ لماذا؟ وهو لا ينتظر جنة، وإن يدخل الملكوت، لن يرى وجه الله.



## هاشم غرايبة

○ لا نريد تغيير العالم، فقط نريد احتماله، وبرعم  
كبرياء على زاوية الشقة اليسرى.

عبد اللطيف اللعبي/ مهرجان جرش

○ لكنني أفضل الضحية التراجيدية، المقاتل الذي  
يعرف مسبقاً أن الأقدار أقوى منه... لكنه يكر ولا  
يجمع، نعم.. أفضل الضحية المفرجة بالكبرياء، على  
المنتصر المجال بالخطرة.

مؤنس الرزاز/ مذكرات ديناصور

جيلنا - كله تقريباً - مارس ذلك الفرع السري  
والترميز الخفي، وهو يمرر نصه للناس، مبشراً بالثورة  
والنصر، أو داعياً مبشراً للتحرير والوحدة ربما كانت  
كتابتنا مستبشرة، متفائلة، مقاتلة من أجل حلمها  
بالأجمل والأرقى والأبقى.. اشعار تدق باب المستقبل  
المشرق، خطابات تصمّل التهديد والوعيد للأعداء،  
ومسرحيات تنتقد، وتطالب بتغيير الواقع، قصص  
وروايات تستولد أبطالها من رحم الشعارات المقدسة،  
وتسير أحداثها مع تيار التغيير المنشود.

هل كنا نلوي، هل كنا نتابع كوميديا سوداء، ووصلت  
إلى نهاية نهايتها..! هملت، دون كيشوت، عبد الله  
الديناصور.. والقائمة طويلة.. هل هم ضد الحياة؟ أبداً..

إذن البطال، للزوم، المهزوم، المتشظى هو بطل من  
هذا الزمان؟ وليكن، ألا يؤسس هذا الانتساج للبطل  
الإيجابي القادم، عبر دورة الزمان الأبدية؟.. ربما.

الشخصية المتناقضة، غائمة الرؤيا، متعثرة الخطى...  
ليست جديرة بعنايتنا..

## بطل من هذا الزمان

»دراسة في الرواية غير صريحة المعالم

عند مؤنس الرزاز

المرأة المتبسة، الجريحة، السهلة، الصعبة، المكتظة بالمرارة.. هل تنأى عن كونها نصفنا الأجملة؟

الحياة ليل ونهار، صيف وشتاء، موت وانبعاث، ولادة وموت، شهوانية جامحة وروحانية متسامية... وبالتالي كوميديا وتراجيديا.. غرم جيلنا أن أضلعه وكوابيسه، انبعاثه وانكساره جرى خلال مدى قصير جدا، عفوا، هل قلت (غرم جيلنا).. وقد يكون (مغفما).. ممن من أسلافنا اتبع لهم معاشية كل هذا المشهد المعقد الذي عشناه.. لم لا تكون الراوى و الراوية فى نفس الوقت! المناسبة نصف الصياغة، يعنى نصف الإبداع، والبطال التراجيدى كان ولا يزال هو الأكثر حضورا.. وتأثيرا، وربما، بهاء، عبر تعاقب الفصول.

الإنسان بالذات، وإن سحقه الكون، يبقى أجل من قاتله، لأن كل ما فى الكون لا يعرف أنه يموت. الإنسان وحده يعى مأساته، يعرف النهاية، يعرف أنه يموت، ومع ذلك يجد ويكبح ويبدع... وفى هذاروعته.

الدرب درب الجليجلة.. إنها حقا تمثيلية مريضة، ولكنها مضحكة، وإن كان فى الضحك زهول وبهشة وصرخات طلق مدو دين أن تعرف ماهية المولود القادم.

○ الشظايا والفسيساء.

○ مذكرات ديناصور.

○ فاصلة آخر السطر.

– (قر قرار الذين ساهموا فى كتابة هذا العمل من زهرة مسريرا بصوفنس الرزاق، انتهاء بعيد الله الديناصور، إضافة إلى الأطياف والأشباح والإيماءات الغامضة.. أن لا أكتب مقدمة لهذا العمل..)

«مذكرات ديناصور، ص ٥»

– (يقال إن الأوراق المشطاة المبعثرة فى هذا الكتاب من وضع عبد الكريم إبراهيم، أما أوراق الفسيساء المفتتة فهى من وضع سمير إبراهيم والله أعلم..)

«الشظايا والفسيساء، ص ٥»

– (...إلى كل الأزمنة والأمكنة الحميمة التى ضربتها زلازل الخلط والالتباس وضيق اليقين، وتلاشى للمسلمات والفوضى الرعناء، وغياب المعنى..)

«فاصلة آخر السطر، ص ٥»

منذ البداية يجرى التنبيه إلى أننا أمام كتابة مختلفة.. ثمة فوضى عارمة، ثمة تناقض واختلاف، ثمة أنماط من الكتابة تتماصر فى التناقض والصراع، أنماط فى السلوك وطريقة الإقامة على الأرض، وثمة داخل هذا كله، حضور لتخيل كابوسى، ونهش للمسكوت عنه ومن هنا أجد نفسى متنازعا مع الحيوية اللانظامية، ضد الوحدة البنائية الواضحة المعالم، ذات الخطاب الصريح.

الرواية التقليدية تعتمد على خطة عامة واضحة لرؤية الكل، أما مؤنفس فيعتمد التجزئة، وهو ينتقل خطوة خطوة من خلال علاقات أقل حدية ولكنها أكثر عمقا وشيوعا، وإذا فالرواية /الثلاثية/ لا تقدم استنتاجات عمومية إلا عن طريق الإيحاء، ومع ذلك تبدو (مقترحاته الفنية) التى تعبر عن إقرار بالتعقيد واحترام لما هو كائن فى الوجود بمثابة الجرعة المضادة الضرورية لتحمل هذا الواقع المشطى للمداعى المعقد.

إننا أمام نمط من الكتابة يحاول قنص التعميدات والتناقضات الكامنة فى التجرية الحياتية على كافة الأصعدة والمقاييس، ولذا فهى ليست كتابة سهلة، بل

تتطلب درجة عالية من التركيز، وبالتالي فهي كتابة ليست موجهة إلى هؤلاء القراء الذين يخشون أن يقرأوا ما يزعجهم. إن خلاصة هذه الكتب الثلاث: (الشظايا والفسيقيساء، مذكرات ديناصور، فاصلة آخر السطر) تتوضع تدريجياً كستار يزاح ببطء عن واقع مختلف عما نحب رؤيته في الواقع.

إنها كتابات حصيلة عملية تحليل قاسية للوقائع المعاشة ورؤيا متقدمة لوظيفة الفن وتدعونا إلى إعادة النظر بشكل جدي في توجهاتنا وأفكارنا، ولهذا فإن الصورة الرمزية التي قد تهيب عقولنا لقبول هذا النمط لم تتشكل بعد.

(أفعل ما تريد. زواج بين تقشير البصل وأسطورة سيزيف، لكن لا تندثر. أنا الذي أحوم حولك لاذيابة...)

— وماذا يعني أنا؟ / لماذا تصبني كل هذا الصب القاسي، ثم تتأني عن تفاصيلي مستغرقاً في تفاصيل الحياة؟ / أنا زهرة العصية على الإختزال، وأنت تخترقني..)

«مذكرات ديناصور، ص ١٤، ١٥»

يمثل هذه الحوارات الدائمة الحضور، يبحث مؤسس عن التكيف مع المتطلبات المتناقضة بين الداخل والخارج وأرتباطهما الوثيق بكافة مشاغل الحياة اليومية، والشخصيات عنده ليست مجرد شخصيات نهئية ضمن مناظر شاسعة، بل تجد الشخصية ذاتها تضم فضاءات معقدة، وتقوم بتحديد معالم البناء الروائي وتأسر المكان الواقعي داخلها!

(- المرأة الخضراء ذات الظل الوارف، هجرت زوجها القحطاني لأنه يحب القحط.

قالت باحتقار: ألن تخوض في البحر.. إنك سجين الرمال...؟

قال بازجراً: ألن تتحرري من ذلك... أنت تخشعين الحياة؟

مشيت لم تخرج من ظلها حملته معها. ومشى يخوض في الرمال.

ابتعدت عنه، وأبتعد هو عن البحر ميمعا صوب رمال متحركة).

«فاصلة آخر السطر، ص ٧٨»

يمكن لأصناف متعددة من البشر أن تتعايش جنباً إلى جنب ضمن العالم نفسه... التعددية هي أهم بشرى يحملها العصر الحديث للناس. لكن تعددية مؤسس تبعد بك عن التوافق السطحي أو الحشو الاعتيادي. ولأن التعددية هي نفى لفكرة الكل في واحد... والزعيم الأبهى، والبطل النموذج، فإننا نجد في كتابات مؤسس نزعة مضادة للبطولة ويدعم شخصه عادة بملاحظات ساخرة كلما سمحت الفرصة لذلك، وسخرية مؤسس هي تعبير عن رد هذا الجيل على الطموحات المتطرفة والحمقاء التي أثبتت عدم جدواها في الحياة العملية.

(.. تحت الأرض أسرار الجماع وأقبيع التعذيب. تحت الأرض سراديب، الغان، أحزاب لا تقتبس الأكسجين، تحت الكتبان الرملية وفي المدن، حيث الجائز ويقاي مناضلين حاليين، سبحانه مغير الأحوال...)



وعلى نفس المسار نستطيع أن نرصد:

سمير، إبراهيم، المتلبس بجبد الكرم إبراهيم، المتلبس  
بالراوى، المتلبس فى الواقع.

عبد الله الدينامصور، البطل التراجيدى، المنقرض  
والمتناسل فى آن معا.. فى حلم أن يكون أو لا يكون؟!

مطر، الأسير، قحطان، البطل الأخذ فى الذواب  
والاختلاط بالغياب على اعتبار غياب اليقين غياب للذات  
والآخر على حد سواء!!

مثل هذه الكتابة ليست موجهة إلى هؤلاء القراء الذين  
يخشون أن يقرأوا ما يزعجهم، إن خلاصة هذه الرواية  
/الثلاثية/ تتوضع تدريجيا كستار يزاح ببطء عن واقع  
مختلف عن ما نصب رؤيته فى الواقع، إنها كتابة تحرب  
بالتناقضات الكامنة فى التجربة المعاصرة لإنسان  
العصر على كافة الأصعدة والمقاييس.

فى القراءة للمتقدمة أعمال مؤنس الرزاز الثلاث  
الأخيرة، وجدت نفسى أتجه إلى إلغاء جميع الوسائط  
القائمة بينى وبينها، فلم أفسح العلاقة الثأوية بين  
سمير وسميرة، أو عبد الله وزهرة، أو بين الأسير  
والأسيرة، ولم أتبع الشخص على أرض الواقع المعاش  
فأطابق الصور بعين الروى بين دفتى كتاب وبين ما  
أخزنته الذاكرة عن حالات قد ادعى معرفتها.. كنت أريد  
من هذه القراءة أن أخرق الحجب الحاجزة بينى وبين  
(الروى) فى الكتب الثلاثة التى تعتمد الكاتب أن يلغها فى  
إهاب التنكير، وهو يعلم أن ذلك يرمى بالقارئ فى دائرة  
الصيرة ويغريه بالاندساس فى هذا العالم حتى ينفذ إلى  
أسراره ويكشف مفاصله. وقد كنت وأنا أجوس أروقة هذه

إنه يحدثنا أن نرى الماضى بمنظار جديد، ونلاحظ  
عدم الانتشغال الزائد بالفوضى الإنشائية، مؤثرا عليها  
الطريقة الأكثر مرونة ذات التوجه الوظيفى للجملة فى  
البناء الروائى، يعتمد التصوير المباشر ويخلو عمله من  
أى أثر للصراعات الضارية المميزة فى روايات من سبق.

ثمة ميل غريزى عند مؤنس الرزاز نحو التغيير فى  
بنى الرواية، معتمدا حيوية غير متوقفة بيئها فى الأشياء  
والرموز العادية حين يركز عليها على انفراد، إن الكتابة  
الجديدة عند مؤنس الرزاز تستحضر مستويات  
متفاوتة للمعنى، ويؤرا متعددة للتركيز، بحيث يمكن قراءة  
فضاءاتها وعناصرها بطرق شتى فى آن واحد، إذ لا  
يلجأ الروائى هنا إلى تحليل تجارب شخصه بتفكيكها  
إلى أجزاء ومن ثم تصنيفها كل على حدة، بل يوحد  
التجارب فى رواية تعيد إلينا وحدة التجربة العامة  
المعاشة كما خبرها الإنسان فى تجربته الخاصة.  
وأكسب وحدانية التجربة بعدا دراميا خاصا أخذا بعين  
الاعتبار التنوع والتعددية بلغة خاصة، بعيدا عن اللغة  
المثالية للنص التقليدى.

إن قراءة هذه الرواية المشظاة فى ثلاث كتب ليس  
بالمعمل السهل، إنه يتطلب درجة عالية من التركيز لنرى  
مسار:

المرأة الواقع: سميرة.

المرأة الحلم: زهرة.

المرأة الغائبة: سوزان/ الأسيرة/ الشجرة.

هكذا كانت المرأة هى الحلم الأخذ فى التلاشى أو  
الاختباء والتخفى خلف خطوط نسجت حولها ظلمة.. ثم  
غيابا.

كل قراءة نقدية لها وخليفة أيديولوجية يحركها حرص مضمر مسكوت عنه على احتواء النص وتدجينه والحد من انفذاعاته قصد ترويضه، فهل شقت هذه القراءة تلك القاعدة إن نقلت ذلك، فقد وأكبت رغبة الروائي في اشتقاق معادلة جديدة بينه وبين القارئ. لقد حرص مؤنس على حمل بيرق الثمانين عاما من الإرث الكفاحي ولكنه سار به بطرق وعرة المسالك ليحيط الرجال عند يقينه الوحيد... قسمت... هكذا تعيد إلينا الرواية وحدة التجربة العامة المعاشة كما خبرها مؤنس في تجربته الخاصة، وأكسب وحدانية التجربة بعدا دراميا خاصا، بحيث يمكن قراءة فضائها وعناصرها بطرق شتى في أن واحد.

الكتب الثلاثة (الشظايا والفسيفساء، مذكرات ديناصور، فاصلة آخر السطر) موزع النفس بين الكون الممثل رواية ممتدة، وطرائق التمثيل، أي بين الإنتاج الذي صنف في كتب ثلاثة دون إشارة إلى امتدادها وتواصلها، فكنت كالتفريج على إحدى مسرحيات العرائس. إلا أنني أريد النظر بين حركات الدمى حيناً والخطوط الدقيقة التي تمسك بها يد الواقع وراء الستار حيناً آخر، وإن كانت حركات الأصابع الماهرة هي التي توجه العرائس، فإن حركات العرائس كانت سبيلي لاستشفاف حركات الأصابع الخفية، وإذا كنت بهذه الطريقة أمارس التفرير البريختي على نحو ما، فقد أعانني مؤنس على ذلك حين أنشأ في كثير من الوقائع صدأما بين الشخصيات والراوي، وقد تجلى هذا البعد البريختي تماما في فاصلة آخر السطر».

## المراجع

- ١ - مذكرات ديناصور - رواية - مؤنس الرزاق.
- ٢ - الشظايا والفسيفساء - رواية - مؤنس الرزاق.
- ٣ - فاصلة آخر السطر - رواية - مؤنس الرزاق.
- ٤ - جبهة الأمل - شعر - عبد الطيف اللهمي.
- ٥ - درس في السيميولوجيا - دراسة رولان بارت.
- ٦ - الحداثة - دراسة حنا بيهود.
- ٧ - للتناص والحداثة - دراسة د. أحمد الزعبي.

فى عطلة رضوان لعبده جبير تبلغ مغامرات التتنية الجديدة أقصى مدى، وهى مغامرات تكتشف التجربة وتطرح الأسئلة عليها وتتراد مستوياتها وتوصل معانيها وتسعى إلى تقييمها. وتقدم الرواية ما هو أكثر من الأزياء الجديدة عند رصدها للتجربة المميزة لأيامنا، والحس الشخصى الذاتى بالواقع. وعلى مستوى السطح نلتقى «برضوان» وخبرة تيار شعوره، والاستغراق فى السبيلة والتدفق والجريان، والمراكز المتحركة المتبدلة دائما لهويته وملامحه الفارقة. إنه يحيا داخل نفسه أكثر مما يحيا خارجها، بل هو يحوّل كل معطيات العالم الخارجى الصلبة العنيدة إلى انطباعات هائلة على وجوهها، غائمة مطبوسة المعالم: تومض ثم تغيب مفتقدة الثبات والانتظام. ولكن ذلك لايعنى أن العالم تدفق بلا معنى، فالرواية حافلة بالوان من التوازن بين شخصياتها وشخصيات تاريخية أو أسطورية أو أدبية. ومن ترويد أصداء الأحداث فى خطوط قصصية متعددة مركبة، والمؤلف يقوم عامدا بإضفاء طابع موسيقى على البناء وخاصة فى متابعتها نذببات الانفعال عند درجات متفاوتة من الكثافة حينما يتعلق الأمر بخبرات متشابهة (غالبا ما تكون جنسية)، لا كمأداث سطحية، بل بكل رنينها ونغماتها التوافقية ومعانيها الإضافية.

وابتداء من الصفحات الأولى تقدم لنا الرواية واقعا مغايرا للواقع المشترك القائم على الحس العام والفهم اللقطة، وفى تيار الرعى يفتز اسم الرسام السورىالى «خوان مغيرو»، وهو حتى عندما يفرق فى التجريد تقدم خطوطه علامة لشىء ما، إنسان أو طائر (كما يقول)، وتتكدس الصحف والمجلات والكتب. وتبرز فى الهداية «ألف ليلة وليلة» نائثة، وستكون صفحات منها هى

## التاريخ وروح الموسيقى

الخاصة، عالم مصنوع من كلمات ونكريات حسية، وتوالى الصور مع رائحة امرأة معلقة على الفراش. ويستحضر البطل زوجته السابقة أو مطلقته طلاقاً طازجاً، فهل وجدت قط على هذه الصورة.. انه يصنعها من خليط نساء، وهو الآن يراها هكذا . ويسترجع ذكرى عناق متع تحت تأثير جرعتين من نبيذ، ونفس من الكلا (المشييش المخدر) وأصوات الجماع كما هي (بحرولها) المتحركة والساكنة)، وكذلك القنوس التفصيلية لإعداد وجبة شهية مع تسجيل صوت نشيش القلي وصوت إغلاق الباب وصوت سعال المهرز بنوخته للتفمية. فالرواية تبدأ عند نقطة قطيعة مع الاستمرار المعتاد. فهل قدر رفسان أن يترك عمله ويطلق زوجته؟ لا، على الأرجح هو لم يستطع الاستمرار في الذهاب إلى العمل (صحفى اقليمى فى بورسعيد ترفض مقالاته ويفرض عليه اطار خائف للكتابة).

### عقلة رضوان وبقطة فينجان:

هناك نقطة تشابه مهمة بين «عقلة رضوان» و«بقطة فينجان» لجيمس جويس على الرغم من الخلافات المسخمة بينهما. فكما يقول «اليد لودج كان جويس فى «الويس» يمارس الكشف عن تطابق الحاضر مع الماضى، أما فى «البقطة» فهو يدفع هذا إلى أقصى مداه، فهو يزعم أنه ما من حاضر وما من ماض وما من توارخ، وأن اللغة التى هى تعبير عن الزمان هى سلسلة من التناقضات، وهى تناقضات تتعلق بالإنسانية كلها. فالقصص قصة حلم الإنسانية كلها. ولاواصل عبده جيبير الرحلة بأكملها، فبطله ترك عمله ليتفرغ للفرجة على الناس ويحاول غير جاد أن يرتدى قناع «الجبرتي»

ليسجل يوميات من قصاصات الصحف ويتساءل: كم سطرًا سطرت فى رحلة المسيح وأنت ترمح كل المسافة لتلحق بالركب، وكى كيلومترات مشيت فى مضارب الهلالية، كم قصاصة جمعت وفيها أخبار الجرائم. إن «خطئه» التاريخية مبعثرة على الرصيف، وثمة إيمامة ساخرة عن العلاقة بين أوزيريس ممزقا وبين الزرع الذى قطعت زوجته أريا، كما جاء فى الجرائد، ونثرت أشلامه، والإيمامة إلى العضو الثمين الضائع الذى لم يعثر عليه بعد جمع البقايا. وقد أدى ذلك التشابه الجزئى فى تطابق الماضى والحاضر تطابقا حلميا أو تطابقا قائما على المفارقة إلى سلسلة من التشابه فى الدعايات الطليقة وتكثيف دعايات مختلفة فى موقف مركز، أو تفتيت تجربة موحدة فى إزاحات متفرقة. وتلقى ألوان التكثيف والإزاحة تفسيراً مباشراً عند عبده جيبير مستمداً من التاريخ والشعر والقصص التراثية ومواقف التصوف. أما جويس فبتركنا فى العراء لا يقدم لنا مفاتيح التفسير، ويظل حلم فينجان شديد الغموض على العكس من عقلة رضوان. (تيل عن بقطة فينجان إنها تشبه نهاية ضفحة لاحتها الطب وعلاها الصدا). ومن حسن الحظ أن «التجارب» اللغوية الصوتية عند عبده جيبير محدودة جدا (مثل تفسير لماذا سمى الليل ليلا) فقد تكون مجرد استطرادات طريفة، أما مشروع قاموس أو موسوعة المفردات المنطقية الحرة فهو دالة، والسؤال مفتوح حول الاجتهادات اللغوية لتصوير الجو والحالة: «البنيت قطار على قضبان فيض أنوثه وبين نقاط نقاط للإيحاء بصوت القطارات أو» النار فى جسده ملهبة موالعة ملعلة».

## البنية الروائية:

إن الترتيب الزمني والمنطقي اثنان بين عوالم الروايات، وإن نجد في «عطلة رضوان» تركيزاً على الروابط المنطقية والقصصية، كما لن نجد أي محاولة لأن يفرض المؤلف شكلاً سابقاً للحدث لا ينشأ بالضرورة عن خصائص عناصر القصة، بل نجد شكلاً ينمو من باطن مواد القنابل وخصائصها التي تتطلب طريقة جديدة لصياغة اعتراف جديد. فالرواية من البداية من تتابع لشدات مختلفة نادراً ما تكون متجانسة مطردة، ولكنها تواصل التفاعل وتبادل التأثير. إن تيار الشعور والمزاج الداخلي يحتويان عناصر شديدة الاختلاف وثائقية وقصصية و «سيناريوهات» متخيلة وصفحات من كتب وحكايات وإعلانات وإفادات وأغنيات، ولكن البنية غنائية في صميمها. عناصرها حميمة مبتورة فاتحة ذراعيها متطايرة انفصالياً فالصوت القوي الذي يمتلك مسارات الرواية هو دفقة ذاتية من طاقة شعرية، ذات طبقة صوت واعية بذاتها، وتركيز متزايد على موسيقى وجدان مركبة تضم عدداً من مراكز الإشعاع. وتسهم هذه البنية في تعميق الإحساس بالواقع متعدد الأبعاد ورفض كل أنواع الضاد المؤسسي والذاتي. ويتفق ذلك مع التغيير المستمر في طبقة الصوت ومستوى التعبير ومراجع الإشارة وسياق الاستحضار والابتعاد. وتمضي تلك السلسلة المتعاقبة من الكثافة الوجدانية في لغات ومشاهد متعددة الإيقاع متحملة أسئلة مضمرة حول من نحن وأين نحن؟. إن ما تحفل به الرواية من استدعاء للتاريخ الشخصي والقمي والإنساني عامة لا يعتمد في بنائه على القواعد المقررة للتفسير التاريخي ووضعه في إطار قصصي، بل

تحكمه كما يقال روح الموسيقى: أنواع من الانسجام أو الكوريات بلا حبكة، أي بلا بداية أو وسط أو نهاية، بل التلقائية الغريزية الملمنة بالفرح والقدرة على الإبداع، المتحصرة من القوالب والنواميس والمصادر. ونرى في الصفحات الأخيرة من «عطلة رضوان» اقتباساً مطولاً من الليلة الرابعة والعشرين بعد المائة، يتوحيب العطلة والروح الديونيزية التي تعب المتعة متحررة من السفرة. الحلم الدائم واللذة والإنباع. وهي نغمة تستكمل ما يتردد طول الرواية من نغمات الحياة الحرة الطليقة على مستوى الرغبة والحلم وإن تكن النغمة السائدة هي الإحباط والحرمان والحزن.

## المبدأ الجسدي

وفي عالم حافل بإحباط المطامح السياسية والاقتصادية والفكرية يرتدي ملابس تنكرية من تاريخه القديم، ويتحول فيه «الصوت» و«الشمس» من المهرين والسماسرة إلى عرافة سياسيين ورجال قدر سوف يحمل الناس وجوهاً من «الكأوش» ذات قطع غير، ومواف وفنون وعيم في هاوية المخذر والخمر. وحينما «يدوى» عدوية في العربات والاكشاك والنوافذ ويصيح كل المصفر، ويظهر كاريكاتير النكف الذي يصطبغ الكتب عن ظهر قلب وحتى القواميس يجد رضوان نفسه يقرم برحلة إلى «العالم السفلي» عالم التهريب والمخدر والجنس الرخيص الذي هو «عالم القمة» من حيث النفوذ والنجاح والسيطرة وسنجده يخرج منه مرتدياً قناع تنكر تقوده ساقطة هاربة من السقوط ويسير فوق بقايا التاريخ في تلك الرحلة من بقايا المعارك إلى معركة بين مشجعي كرة القدم، إلى مولد، إلى زار.

وإن نجد فارقا بين المبدأ الجسدى والمبدأ الصوفى  
ليس هرويا من العالم ورفضاً له، بل ضرب من التحليل  
للتحرر وكثافة الشعور والاندماج فى وجود أكثر  
توجها.

وقد أسرفت هذه الرواية الجميلة بكل جدة تقنيات  
فى تقديم بعض مفرداتها، فما أطول قائمة جهاز أم  
رضوان، وما أطول الكلام المنسوخ عن الأبراج وأبواب  
الحبة وتمارين الهوجا وسرد أسماء الله الحسنى  
بالكامل، حقا إن السياق يزعم أنه لا يصف أحداثا، ولكنه  
يقدم جسم العالم كما هو، بما فى ذلك صفحات الكتب  
والألفاظ على الأسن؛ ولكن السؤال عن الوظيفة الفنية  
لاختيار هذه المفردات دون غيرها ولمساحة الضخمة  
المتركة لها لن يكف عن الإلحاح.

إن رضوان مثل سميه حارس الجئان يقضى عطلته  
جالسا على باب الفردوس حارسا على الأرض والبواب  
لاعمل له سوى مراقبة الداخلين والخارجين. ولكن هذا  
الرضوان غارق فى نماذج الكلام والصور المستبعدة من  
التواهم الرمضى، صور الجسم الإنسانى بطمسه  
وشرايه وحياته الجنسية دون أن يقع فى نزعة بيولوجية  
طبيعية غليظة. فالإنقاذ من تلك النزعة يجرى فى الاحتفاء  
بالمبدأ الجسدى باعتباره مبدأ إيجابيا ليس مقلوع الصلة  
بدوائر الحياة الأخرى ويتعقب الجذور الجسمية للعالم فى  
شوق وبهجة. وهذا المبدأ الحسى فى الرواية يقدم لحاحات  
لا تتحقق إلا فى لحظات عابرة مقتتصة من الصور المأمولة  
غير المتحققة فى كابة الوجود اليومى، ساذجة فى ركن،  
وعيد فى عناق، كل ذلك مستلهم من الثقافة الشعبية وكتب  
الترات التى تذكر صراحة فى الرواية.



## الفنون التشكيلية ومشارف القرن الـ ٢١

.. حين يقبل القرن الحادى والعشرون، ولا يبقى على قدميه سوى خمس سنوات هى خمس ثوان أو اقل فى عمر الزمن، نستطيع ان نتامل معالم الطريق الذى قادنا إلى ما نحن عليه من مظاهر الإبداع فى مصر والعالم بأسره. وينبغى فى هذا المقام، ان تكون نظرتنا إلى القرن، الذى خضنا غماره نظرة موسوعية دائرية بانورامية، تشمل العوامل الاجتماعية والاقتصادية والسياسية - والثقافية بوجه عام..

واسترجعنا كلمات شاعر فرنسا العظيم: شارل بودلير سنة ١٨٤٦، التى قال فيها: «لكل زمان جماله، ولنا جمالنا كما كان لمن سبقونا جمالهم». وقد يخلط البعض بين مصطلحي: الفن والجمال، ويميلون إلى تسمية «علم الاستطيقا» علم الجمال. ويصفون العمل الفنى بالجمال، إلا أن الفرق شاسع بينهما. فالجمال ذو طابع محلى ذاتى تختلف معاييرها من مجتمع لآخر. كما أن له وجهها موضوعيا إنسانيا عاما يسمى «استطيقا» ويتضمن: المعايير التى تواضع عليها البشر ويلوونها، وشيئونها لجنة لجنة منذ ما قبل التاريخ، حتى أصبحت تقاليد

الفن بمختلف نوعياته من لوحات وتماثيل وعمارة وموسيقى وشعر وأدب، وسينما ومسرح وما يستجد من أشكال ابتكارية كالتجهيزات والفن الفير، إنما هو الوجه الآخر لتلك العوامل وليس ظاهرة منعزلة. بل يتأثر بالظروف المادية والجغرافية والمناخية، فضلا عن التراث المحلى عبر آلاف السنين، الذى يكمن فى ثنايا الفنون الشعبية والعادات والتقاليد والمعتقدات واللغة والدين.

... إذا عدنا بالتامل إلى بداية القرن العشرين، لاحظنا أن لها جذورا فى منتصف القرن التاسع عشر،

متوازنة متفق عليها: كالإيقاع.. والهارمونية.. والاتزان.. والاستقرار. ولا تقتصر هذه المعايير العامة على مذهب فني معين، بل تسرى على جميع الاتجاهات ومختلف نوعياتها من: لوحات وتماثيل وشعر وموسيقى.. إلخ. وفي ميدان الفنون الجميلة والتشكيلية، نلتقي بتلك المعايير في كل من الصياغات التجريدية والكلاسيكية، جميلة كانت أو قبيحة.

... إذا كنا نعصد بالذاكرة إلى منتصف القرن الماضي، فإننا في واقع الأمر نرصد العوامل التاريخية، التي قادتنا إلى المظاهر الفنية التي نعرف قاعات العرض على مشارف القرن السادس والعشرين. فهناك مثلاً علاقة بين تلك المظاهر وبين الرضام يوجين دولاكروا (١٧٩٨-١٨٦٣). إذ نجح المسترعيون في عصره في تثبيت الصورة الفوتوغرافية على الورق الحساس، بعد أن كانت تنزل بمجرد تعريضها للضوء. الأمر الذي أطلق لسانه بالصيحة الشهيرة: «لقد مات فن الرسم والتلوين». وهو يقصد بطبيعة الحال، فن الماكاء - أي نقل أشكال العناصر الطبيعية المرئية على الورق والقماش، ولو أننا تخصصنا ما ينتظم جدران قاعات العرض، على مشارف القرن القادم، لأدرى كنا مدى مصداقية تلك العبارة التي قالها زعيم المدرسة الرومانسية وكانت قد تنبأ بما يحدث الآن، من اختفاء فن الرسم والتلوين بمعنى التقليدي. فتكنولوجيا التصوير الفوتوغرافي تسفر عن روائع، يعجز عن بلوغها عظماء الرسامين في العصور الماضية، بل أن الكومبيوتر، يستطيع أن يحوّل الصور الفوتوغرافية، إلى ما يشبه أساليب التلوين بالزيت أو الماء أو البشائر (الباستيل) أو لسات الحجر الشينى.

بدأت في السنوات الختامية للقرن للتاسع عشر، الموجة التي نشاهد ثمارها على مشارف القرن الحادى

والعشرين، من حيث التخلي عن الماكاء الصرفية للطبيعة، على أيدي الرسامين الانطباعيين الذين انصرفوا إلى الاستفادة من علوم الطبيعة، وتصوير تأثير أشعة الشمس على الأشياء. وما كاد يبرّغ فجر القرن العشرين، حتى شاعت الفلسفة التجريدية ووضعت فيها الكتب والنظريات، التي تم تطبيقها بنجاح في أوروبا. ومن الجدير بالملاحظة أن الرسام الملون، الروسى الأصل الألمانى الإقامة: فاسيلي كاندينسكى (١٨٦٦-١٩٤٤) الذى خرج على العالم سنة ١٩١١ بكتاب «الروحانية فى الفن» الذى يعتبر إنجيل الملونين التجريبيين، كان متأثراً بالعرض الكبير، الذى نظمته الانطباعيون فى مدينة موسكو فى الثمانينيات من القرن الماضى. الأمر الذى يوحى بالوشائج التي تربط بين التناول الانطباعى والتجسدي فى فن الرسم والتلوين. لقد أحس كاندينسكى فى ذلك المعرض - وكان محاضراً حينذاك للعلوم السياسية والاقتصادية - بأن اللوحات الانطباعية، تكون أبعد تأثيراً فى الروح والوجدان، لو أنها اقتصرت على الألوان الناضرة المتوهجة، من دون العناصر للرسم التى تحفل بها المناظر الطبيعية. فالموضوعية تقيد الخيال والمتعة الوجدية. وما فراه اليوم من حولنا، فى المعارض الفنية المحلية أو العالمية، من التخلي عن الأساليب الواقعية - أو المدرسية إن شئت - فى الرسم والتلوين، إنما تمتد جذوره بعيداً إلى القرون الأولى من هذا القرن. مع التحفظ على ما ينتشر فى قاعات العرض - خاصة فى العالم الثالث - من تشكيلات عبثية لا قيمة لها، تحت مظلة التجريد على أيدي الموظفين المتحكمين فى المظاهر الثقافية والاجتماعية للمركبة التشكيلية. لكن المثال النمطى للتلوين التجريدى، الذى يجعل فلسفة هذا الاتجاه ونظرياته التى وضعها كاندينسكى، قد تبينه



بوضوح في إبداع الرسام: صلاح طاهر (٨٤ سنة) الذي استطاع أن يحقق للمركات الموسيقية، عن طريق الخطوط والألوان والملامس والتكوين والمعايير الاستطيقية بوجه عام.

إلا أن سنوات الاستقرار التي بدأ بها القرن العشرين لم تدم طويلا. ظهرت خلالها نظريات علمية على أيدي: أينشتاين وبلانك ومينكوفسكي وفرويد، قابلتها في الجانب الفني، المذاهب الوحشية والتعبيرية والتكميلية والمستقبلية ثم التجريدية. وفي منتصف العقد الثاني، اندلعت نيران الحرب العالمية الأولى (١٩١٤ - ١٩١٨) لتزلزل أوروبا وتقلب الموازين السياسية والفيم الأخلاقية والجمالية راسا على عقب. وقبل أن تنتهي الحرب بعام واحد، شبت في أقصى الشرق، أول ثورة اشتراكية في التاريخ: في روسيا القيصرية باسم الاتحاد السوفيتي، سبقتها ثورة فنية على جميع الأصعدة: التشكيلية والموسيقية والمسرحية والشعرية والأدبية، في مدينة زيورخ بسويسرا سنة ١٩١٦، في الشارع نفسه الذي كان يسكن فيه «فلاديمير أيليتش لينين» في منافه قبل رحيله إلى روسيا إقامة دكتاتورية البروليتاريا.

«الداداء» هو اسم تلك الثورة الفنية التي اتخذت لها مقرا باسم «كباريه فولتير». استهدفت مناهضة المعايير الفنية والأخلاقية التقليدية وأعلنت في وضوح أن الفن قد مات، بينما رفع النقاد والفنانون السوفييت لواء مذهب «الواقعية الاشتراكية» المبني على النظرية الماركسية، باعتبار الفن سلاحا يذافع عن القضايا الوطنية (راجع كتاب «النقد الفني» تأليف جيروم ستولفنز، ترجمة فؤاد زكريا - الناشر هيئة الكتاب).

في سنوات الاستقرار نفسها في العقد الأول من القرن، بدأ في مصر ميلاد الحركة الفنية الحديثة، على أيدي الفنانين الإيطاليين والفرنسيين الذين استقدمتهم أسرة محمد علي باشا، لتلبية احتياجات قصور السادة من اللوحات والتماثيل. وأقيم أول معرض لأعمال الفنانين الأجانب سنة ١٩٠٦ افتتحه الخديوي، تبعه معرض ثان في العام التالي. وفي سنة ١٩٠٨ أنشأ البرنس يوسف كمال مدرسة الفنون الجميلة، التي أقام طلبتها قبل تخرجهم سنة ١٩١١، أول معرض مصري للفن الحديث، وكان من بينهم: يوسف كامل وراغب عياد ومحمود مختار، الذين أصبحوا روادا فيما بعد، خرج من عيادتهم كل الفنانين، الذين يسعون بالآلاف في حركتنا الفنية على مشارف القرن الحادي والعشرين. كانت تشتعل في صدور هؤلاء الرواد شغلة الروح الوطنية المقدسة، التي شملت الشعب بأسره وأسفرت عن ثورة ١٩١٩. وقد عاش محمود مختار (١٨٩١ - ١٩٢٤) سنوات الحرب والثورة في باريس أثناء بعثته لاستكمال دراسة فن التمثال. وقد زاره في مشغله هناك، الوفد المصري بزعامة سعد زغلول باشا، في طريقه إلى لندن لمفاوضة البريطانيين. وقد شاهد أعضاء الوفد النموذج المصغر لتمثال نهضة مصر، الذي أسهم به مختار في صالون باريس سنح ١٩٢٢، ولما كان بالجائزته الأولى والميدالية الذهبية على جميع فناني العالم، واكتب له الشعب المصري، لتغطية تكاليف إقامته بالجرانيت في ميدان باب الحديد سنة ١٩٢٧. في العام نفسه أنشأ محمود مختار في مصر «جماعة الخيال» لنشر الثقافة الفنية. وفي العام التالي كون الفنان الفيلسوف: حبيب جورجى (١٨٩٢ - ١٩٦٥) جماعة الدعاية الفنية للفرض نفسه، فكانت هاتان الجماعتان البذور الأولى للجمعيات

الثقافية الفنية التي تعددت اتجاهاتها وفلسفاتها حتى يومنا هذا.

.. وإذا كانت الحركة الفنية الحديثة في مصر، قد بدأت متأخرة كثيرا عنها في أوروبا لأسباب تاريخية معروفة، فسرعان ما تداركت ما فاتتها خلال النصف الأول من القرن العشرين، وأصبحت الآن تراكب معظم الاتجاهات الأوروبية والأمريكية والثقافات الأولى بوجه عام، في عصر الاتصال والمعلومات.. أو ما يسمى بالخصارة الرابعة.

نعود إلى أوروبا في الفترة الواقعة بين الحربين العالميتين الأولى والثانية - أي بين عامي ١٩١٨ و ١٩٣٩. ظهرت في فرنسا في هذه الفترة معظم المذاهب التشكيلية والفنية الحديثة، على أيدي فنانين ومدرسة باريس - وهو مصطلح يطلق على الفنانين الأجانب الذين أقاموا هناك في تلك السنوات ومن بينهم: فوجيتا الياباني وشاجال الروسي وبيكاسو الأسباني. فبعد الثورة التي أضرم نيرانها الداديين في زيورخ، والواقعية الاشتراكية المتمثلة التي رفعت راياتها الصمراء في موسكو، بدأت المذاهب الفنية في التبلور والاستقرار على أيدي هؤلاء الوافدين على عاصمة الفن. في عام ١٩٢٤ أعلن الشاعر الفرنسي «أندريه بريتون» بيان المذهب السيريالي، المعتمد على نظرية تفسير الأحلام للعالم النفسي «سيجموند فرويد» ظهرت على أساسها أساليب تعبيرية في الرسم والتلوين، برز فيها الأسباني «سلفادور دالي»، وما لبث أن ترد صداهما في أنحاء أوروبا، ووجدت لها بعد أقل من عشر سنوات أنصارا حميمين في مصر، برعاية الشاعر الشري «جورج حنين» وحواريه: كامل التلمساني، ورمسيس يونان وأنور كامل. وتبادل جورج الرسائل مع

بريتون وبدأت الحركة التشكيلية المصرية، في اتخاذ موقعها المرموق على الساحة العالمية، قبل نشوب الحرب الثانية سنة ١٩٣٩. إلا أن أحد المعارض الهامة، أقيم في باريس قبل احتلال النازي لها. أقامه الفنان الفيلسوف الفرنسي: جان دو بوفيه (١٩٠١ - ١٩٨٥) ضاريا عرض الحائظ بكل التقاليد الاستطيقية والجمالية، معارضا لجميع المذاهب الفنية التي ظهرت قبله، بدعوى أن الاستطيقا والمفاهيم الجمالية التي تشيع في العالم، إنما هي حصيلة قوالب ثقافية متوارثة ومفروضة، بينما توجد مدركات أخرى، ضرب لها أمثلة بلوحاته المؤلمة من القار والأسفلت والقطران والأسلاك والأخشاب وغيرها، ولا تمثل شيئا فراه من حولنا في بيئتنا الطبيعية والاجتماعية. نستطيع أن نشاهد الآن في معارضنا المحلية، استمرارا لتعاليم دو بوفيه، فيما يمارسه خريجوا كليتي التربية الفنية والفنون التطبيقية، من أنشطة إبداعية لا تدخل في إطار المعايير الاستطيقية التقليدية.

لكي نوضح التأثير الحاسم، للنظم السياسية والاقتصادية والاجتماعية على التشكيلات الفنية وموضوعاتها، نسوق مثلا بما فعله حزب النازي في ألمانيا، حين استولى أدولف هتلر على الحكم في عام ١٩٣٣، وإغلاقه لمدرسة العمارة والتصميم الفني (الباوهاوس) في فيمار، ومطالبة قادتها حتى حرب معظمهم إلى فرنسا ومنها إلى الولايات المتحدة. ذلك أن الفن في نظر النيكيتاتور، ينبغي أن يكون دعائيا خاضعا لتوجيهات الدولة، وليس لتلبية الاحتياجات الثقافية، بما فيها المتعة الروحية والارتقاء بقيمة الإنسان. هناك مثل آخر حدث في الستينيات في الاتحاد السوفيتي، حين أمر خروشوف بأن تدهم اللبائيات معرضا للفن التجريدي في ضواحي موسكو، بينما كان الفنانون

التشكيكيون في أوروبا الغربية وأمريكا الشمالية وفي مصر، يسرعون الفطلى نحو ما نراه اليوم في معارضنا ويمارسون مختلف الأساليب التجريبية بلا استثناء: التجريدية بجميع مذاهبها التي تقارب الملائة.. والأكاديمية الكلاسيكية.. مرورا بمشروبات المدارس والفلسفات التي ظهرت على الساحة بعد أن وضعت الحرب الثانية أوزارها في مايو ١٩٤٥. ولم يكن قد بقي من ميراث النصف الأول من القرن سوى الاتجاهين: السيريالى والتجريدى.

بالرغم من الحروب والثورات التي اجتاحت العالم فى النصف الأول من القرن، كان ثمة نوع من الرتابة والاستقرار، أسفر عن اتجاهات فنية يمكن حصرها وتصنيفها وتشخيصها وتحليلها استقليا وفلسفيا. إلا أنه لم يكن سوى الهدوء قبل العاصفة. فما كان يبدأ النصف الثانى من القرن، مدويا مأساويا، غارقا فى سحب التفجيرات الذرية المدمرة، حتى تسارعت الاكتشافات العلمية، وتعددت المذاهب الفنية، وأصبح من العسير على النقاد والمثنين - بل والمؤرخين أنفسهم - متابعتها وقياسها بأية معايير استقيلية. ففى عام ١٩٤٦ بدأت جماعة «الكوبرا» فى كوبينهاجن بالظهور على جميع الثقافات، وابتدعت ما أسماه النقاد: فن اللاشكل «أرت انفورمل». وفى العام نفسه كان الأمريكان جاكسون بولوك (١٩١٢ - ١٩٥٦) يصعد السلم المزدوج فى مرسى فى لونغ آيلاند، ويلقى بالألوان من الجرادل، على لوحاته العلاقة الطرحة أرضا، ثم يهبط ليدور حولها راقعا - على حد قوله - كمكلا لإلقاء الألوان ونثرها فيما يسمى الفن الحركى «أكشن أرت». ويعد ست سنوات كان الرد فى لندن فى لوحات: ريتشارد هاملتون (٧٣ سنة) بما يسمى: الفن من وجهة نظر

رجل الشمارع «بوب أرت» الذى يعتمد على إنشاء الموضوعات من عناصر الطريق العام، من سيارات ودرجات بخارية وأفيشات السينما وفترينات المحلات التجارية. وما كانت أعمال البوب روكية هابطة الأداء، حاول الأمريكيون فى مطلع السبعينيات، وضعها فى قالب محترم تحت مسمى: الواقعية المتفرقة «سور رياليزم».. وهكذا لا يكاد يمر عام أو عامان حتى تظهر مدرسة جديدة ويدع لم يسبق لها مثيل، حتى قال النقاد إن كل فنان قد أصبح مدرسة قائمة بذاتها.

لم يختلف الأمر كثيرا فى مصر. فقد تردت أصداء المفاهيم السيريالية كما سبقت الإشارة - خلال الثلاثينيات، وامتدت سيادتها حتى نهاية الحرب العالمية الثانية، والتغير الثورى سنة ١٩٥٢ والانفتاح على العالم الخارجى شرقا وغربا. كان الرواد القدامى الذين صنعوا الحركة الفنية الحديثة، ما زالوا على قيد الحياة وعلى رأسهم: يوسف كامل.. محمد ناجى.. أحمد صبرى.. محمود سعيد.. سعيد الصنبر.. راجب عباد.. جمال السجيني.. حسنى البناي.. كامل مصطفى.. وغيرهم ممن كانوا قدوة للأجيال المصاعدة. قبل أن يرحلوا ويتولى زمام الحركة الفنية وتوجيهها شخصيات من الموظفين والفريريين والتطبيقيين، لم يدرسوا الفنون الجميلة، ولا يلمن بتاريخها وفلسفتها وأهدافها. ففى عام ١٩٥٦ - أثناء العدوان الثلاثى - صدرت جريدة المساء، وبها صفحة أسبوعية تحت اسم «الفنون التشكيلية»، تستهدف إذابة الفوارق بين الفروع الفنية المختلفة، من تطبيقية إلى تربية إلى جميلة. الأمر الذى أدى إلى ما نراه اليوم من متاهات إبداعية، تنتظم أبهاء قاعات العرض الرسمية وجدرانها تحت مسمى «العمل المركب» وهو تشكيلات من مختلف العناصر

للجسمة السابقة التصنيع: خليط من النفايات والعناصر الطبيعية أحياناً، وكل ما تقع عليه يد الممارس من خامات وأشياء. وهى تركيبات لا تدخل فى باب الإبداع الفنى - على حد قول مبدعيها من أرباب: الفن الفقير: «أرت بوفيرا». وهو مصطلح لا معنى له. سكه سنة ١٩٦٩ الممارس الإيطالى - ولا نقول الفنان - جيرمانو سيلانت عنواناً للكتاب الذى صدر فى مدينة ميلانو بإيطاليا، ولندن ببريطانيا فى وقت واحد. والكتاب عبارة عن صور لمجموعة من أعمال الممارسين للبداع الفنية فى أوروبا، ومن بينهم: جوزيف بويز، الذى كان استاذاً لفن التمثال بالأكاديمية دوسلدورف، ثم فصل سنة ١٩٧١ بسبب إفساده لمهام طلبة الأكاديمية، فتنبته بعض الجماعات ذات الأهداف الخاصة. وجعلت منه نجما شهيراً فى أوروبا حتى وفاته.

يقول سيلانت فى مقدمة كتابه، إنه وزملاؤه قد اعياهم البحث عن عنوان لما يمارسونه من تشكيلات أو أعمال. فبعضهم كان يعرض على سبيل المثال، حوضاً به ستة عشر قدماً كمعياً من الزباله، ويعتبرها عملاً فنياً، وأخر كان ينشر إعلاناً فى الصحف، يدعو الناس إلى التجمع فى أكبر حديقة فى مدينة نيويورك، حيث يقوم بإطلاق سبعين بالوناً ملوناً، تستمر فى الهواء قرابة النصف ساعة، ويعتبر هذا أيضاً عملاً فنياً. ونستطيع أن نرى أصداء هذه البدع فى معارضنا الرسمية. وفى مسابقة عامة نظمتها وزارة الثقافة، للفنانين من جميع التخصصات، للتعبير عن جمال النيل وجلاله وفتنته، فاز «محمد عيلة» بجائزة خمسة آلاف جنيه، عن عمل يتألف من حوض ١,٥ × ١ متر، يحيط سور من الطوب الأحمر القديم، تملؤه النفايات والطين والقمامة. وكانت لجنة التحكيم مؤلفة من فنانين وخمسة أساتذة يتزعمهم

العديد السابق لكلية الفنون الجميلة بالإسكندرية، ويزداد انتشار اتجاه «أرت بوفيرا» فى مصر فى المحافل الرسمية على مشارف القرن الحادى والعشرين، بينما ينحسر رويدا رويدا فى أوروبا وأمريكا الشمالية. وإذا كنا نتخذ مما يجرى فى «بينالى فينيسيا الدولى» مؤشراً لاتجاهات الحركة الفنية العالمية، بأعتمادها أقدم وأعرق المحافل الدولية وأكثرها احتراماً، من حيث أنه تأسس سنة ١٨٨٣ وعقدت أولى دوراته سنة ١٨٨٥ - فلن كبرى جوائزها وهى الأسد الذهبى، فى آخر دوراته سنة ١٩٩٣، فاز بها مناصفة: ريتشارد هاملتون الإنجليزى عن ثلاث لوحات عملاقة، تحكى بأسلوب يكاد يكون أكاديمياً كلاسيكياً، قصة الصراع بين بريطانيا والجيش الجمهورى الأيرلندى. وتابيعيس الأسبانى، الذى قدم عملاً من شاكلة أرت بوفيرا بدون عنوان، مؤلف من أشياء كالأسرة والحشيات.

تواضع المجتمع الثقافى التشكيلى الدولى، على تخصيص معرض مستقل لتلك البدع فى مدينة كاسل بالمانيا عقب الحرب العالمية مباشرة، تلبية لاقترح أحد أساتذة أكاديمية اللينة. أقيمت دوراته كل أربع أو خمس سنوات تحت اسم «الدوكيمنتا». أى للمعرض الوثائقى، الذى يرصد التجارب الابتكارية، التى تسفر عنها قريحة المشغولين بالنشاط الإبداعى. عقدت آخر دوراته وهى الدورة التاسعة منذ ثلاث سنوات، وضمت أشياء من نوع التجهيزات وما يسميه المسؤولون هنا بالعمل المركب. تشترك فى عروضه شعوب الثقافات الأولى الشرية. ولا تسهم فيه دول العالم الثالث، بسبب التكاليف الباهظة التى لا عائد لها، وتضاهى للمؤسسات الاقتصادية الكبرى لمساندة الفنانين العارضين، فى الدورة الأخيرة على

سبيل المثال، صنع أحدهم سلما حديديا بارتفاع ثمانين مترا، ويتشبه به في الوسط تماثل من الورق المضغوط لإنسان في حركة تسلق. أطلق الفنان على عمله هذا عنوان: الرجل الذي يصعد إلى السماء!!

بينما يفرد العالم المتقدم عروضا خاصة لتلك البدع كما نرى، يقوم فنانون في الشعوب النامية المختلفة، بعدم التفريق بين الرسم والتلوين وتشكيل التماثيل والتصميمات المطبوعة، وما يسمونه «العمل المركب» - الذي يتخذ أشكالا تنسم بالسفه والتبني الفكري، كالعمل الذي فاز بالجائزة الأولى في صالون الشباب الرابع في مصر، وهو مجموعة معشرة من أحجار الطريق والأوراق المحترقة الملقاة على أرض الطابق الأول، من قصر عائشة فهمي حيث تقام دورات الصالون. وتجرى العادة في معارضنا العامة على مشارف القرن الحادي والعشرين، على خلط مختلف النوعيات الفنية من رسم ونحت.. إلخ بما يسمى الأعمال للمركبة، ثم تمنح الجائزة الكبرى للنوع الأخير المستحدث، في دعوة شمنية إلى إلغاء الفنون التقليدية. وفي بينالي الاسكندرية، منحت جائزة الرسم والتلوين (التصوير) في إحدى الدورات، للفنان عبد السلام عبيد، عن مجسم بارتفاع قرابة المتر، يتألف من المراسير والأسلاك ومصابيح الكبرياء، وكانت لجنة التحكيم من أساتذة الكليات الفنية.

أما إذا تعلق الأمر بعدد مسابقة في الرسم والتلوين، فالجوائز تعطى في مجتمعات العالم الثالث - وفي مصر بنوع خاص - للمعالجات التجريدية العتيقة، في اعتقاد خاطئ بأن الرسوم التشخيصية قد عفا عليها الزمن. ويرجع هذا الاعتقاد، إلى ضيق الأفق وعدم التخصص والامية الثقافية، إلى درجة أنهم يستطعون المضمون

الإنساني للإبداعات الفنية ولا يضعون عنوانا لأي منها - مع أن العنوان هو مفتاح الصول لمعزوفة الفنان.

إلا أن الأمر جد مختلف في الثقافات المتقدمة، في أوروبا الغربية وأمريكا الشمالية، فادوات الإبداع وخاماته تسلك طرقا جديدة، بينها الرسم والتلوين وتشكيل التماثيل بأشعة الليزر الملونة فيما يسمى الهولوجرافى. واستخدم الكومبيوتر كما يستخدم الرسام الألوان والفرشاة والأقلام، والمثال أدوات النحت والتشكيل. والاستفادة من معطيات التصوير الفوتوغرافى كما حدث في لوحات الإنجليزى: ريتشارد هاميلتون (٧٢ سنة) الذى أشرنا إلى فوزه بجائزة الأسد الذهبى، في آخر دورات بينالي فينيسيا بإيطاليا، أما المعالجات التجريدية في النشاط الإبداعي، فتضرب جذورها بقوة في فلسفات ونظريات روادها العظام: الروسى فاسيلي كاندينسكى، والهولندى بييت موندرىان وما يسميه الفن النقي، المستند الى الخطوط الرأسية والأفقية والمساحات اللونية الصريحة، والسويسرى بول كلى الفيلسوف ذى العقيدة الرياضية، ومفهوم أن الفنان مثله كمثل ساق الشجرة، الذى يمتص بالجذور عناصر تتحول عند القمة إلى أشكال شديدة الاختلاف، وهو ما يسميه الأسبانى بإبلو بيكاسو «ميثامورفوزس» - أى التحول.

.. وبالنظر إلى دخول أساليب تعبيرية شكلية عديدة إلى الساحة، تغير اسم الفنون الجميلة في أوروبا وأمريكا الشمالية إلى «فيجوال آرت» - أى الفنون المرئية. بينها ما ترجمته: «الفن الإنراكي» و«الفن المستحيل» و«العميل الأرضى» و«الكواكبا» - و«البيرفورمانس» - أى الفن الاستعراض والكثير مما يتغير حصره. بعضها بلغ

والفنية، ونظمها الشبكية الديمقراطية التي حلت محل التوجيهات الهرمية الشمولية، التي كانت تسودها قبل عصر الاتصال والطومات والحفارة الرابعة، وفي الوقت الذي تبرز فيه بين عام وآخر مدارس ومذاهب تعبيرية جديدة، لا يكاد يمر عام دون إعداد معرض استيعادي (ريتروبيكتيف) لواحده من أئمة التراث الفني الكلاسيكي والصنيث، يطوف بمعظم عواصم أوروبا وأمريكا الشمالية، شاهد العالم خلال النصف الثاني من القرن العشرين منظومة من تلك العروض النادرة الطوافة، لروائع العمالقة ابتداء من عصر الرينيسانس (النهضة) ممثلة في لوحات الإيطالي «رافاييل»، حتى أواسط القرن العشرين، وأعمال فان خوج وتولوزي لوتريك وجويا وسلفادور دالي وبिकासو.. وكان من آخرياتها معرض الانطباعيين الفرنسيين، الذي استعاده متحف أورساي الفرنسي من متحف محمد محمود خليل وهرمه بالقاهرة خلال شهر ديسمبر ١٩٩٤ .

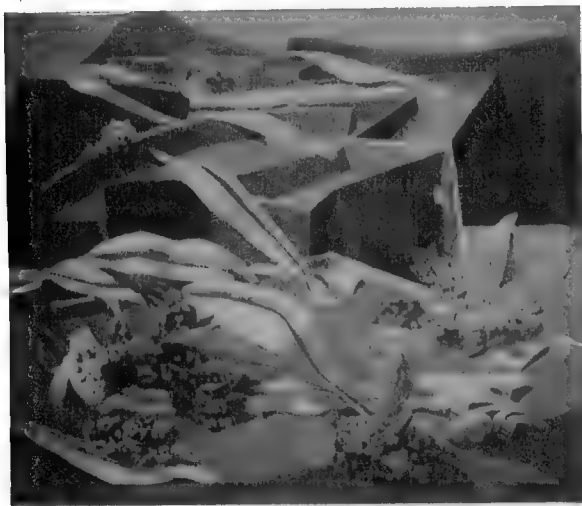
هكذا تدخل الإنسانية القرن القادم، مستعدة بكل مكتسباتها التي حققتها منذ وى الإنسان بجموده منذ مليونين من السنين. لا تهدم القديم لحساب الجديد كما تفعل الشعوب الخلفة. ولا تترك الكلاسيكات من أجل المستحدثات. أية ذك أن «الثيمة» أي الشعار الذي يرفع به بنائى فينيسيا الـ ٦٤، الذي تعقد دورته الحالية فى ذكرى مرور مائة عام على إنشائه هي: «الهوية.. والعالمية» - أي السمات الثقافية المحلية.. والعالمية. وكيف تتوالقان فى الإبداع الفنى، وقد اختارت إدارة البينالى أمين عام متحف بيكاسو فى باريس، ليدبر عروض هذه الدورة التي يخصص لها العالم للتحضر استعدادات كفيلا بتجسيد هذا الشعار لى المضمون، الذي يحدد منخل الطريق إلى القرن الحادى والعشرين .

من الغرابة حدا يصعب تصنيفه، كان يكتفى الفنان بكتابة وصف للعمل الذى يريد تنفيذه، ويعلق هذه الكتابات داخل براويز على جدران قاعة العرض. إلا اننا فى الوقت نفسه، نرى أن الفنون فى ثوبها التقليدى، ما زالت تحيا بقوة فى أوروبا وأمريكا الشمالية، بمعاصرها التشخيصية وموضوعاتها الاجتماعية والسياسية والتعبيرية بوجه عام، مع وضع عناوين توضيحية للأعمال المعروضة قاطبة: تجريدية أو تشخيصية أو مستحدثة فيما يستجد من أساليب.

لا توجد فى الغرب المتقدم أى مشكلات، تعوق الفنانين فى مسيرتهم الاستيعابية نحو القرن الحادى والعشرين. وما زال بينالى فينيسيا العتيد مائة صافية للتعاشى السلمى بين الفنانين مهما تباعدت مشاريعهم. فصدقية الإبداع تنسج فى أوروبا وأمريكا الشمالية لكل الزهور. فالأمريكى التجريدى العجوز: ويلم دى كوننج (٩٠ سنة) تباع لوحاته بملايين الدولارات، ولا تقل لوحات الإنجليزى الأكاديمى: ويثمارد هاملتون قيمة ولا قدرا عن أعمال زميله الأمريكى. والتقاء فى الثقافات المتقدمة علماء متخصصون مثل الأمريكىين: كلينتم جرينبرج وروبرت هيوز، والإنجليزى: ريتشارد كورك، والإيطالى جيوفانى كاراندنقى. ليس بينهم مؤلفون وفنانين كما هو الحال فى العالم الثالث، الذى يتقدم نحو القرن الحادى والعشرين بينما يفتقر معظم ثقاده إلى التخصص، ويحارب أصحاب المذاهب الفنية بعضهم بعضا، ويختزن مصطلحات جديدة كلما عز عليهم إنراك ما يجرى على الساحة العالمية.

يستقبل القرن الحادى والعشرين الثقافات الغربية الأولى - أمريكية، بإحداثياتها الاقتصادية والاجتماعية

## الفنون التشكيلية... ومشارف القرن الـ ٢١

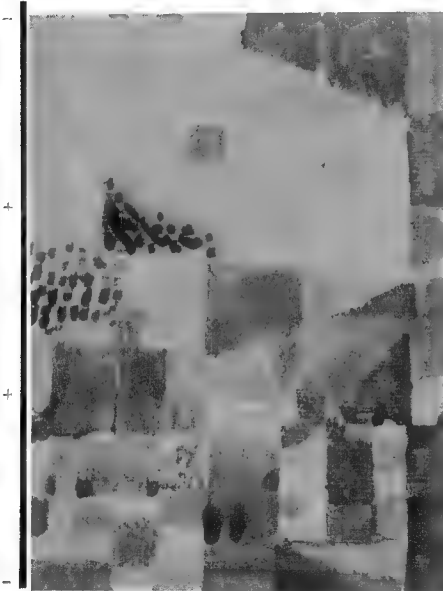


لنموذج من الفن السيريالي ( الميتافيزيقي )، وكيف يعتمد فيه الفنان على تصوير الرموز التي تبدو لهم (الاحلام ) .

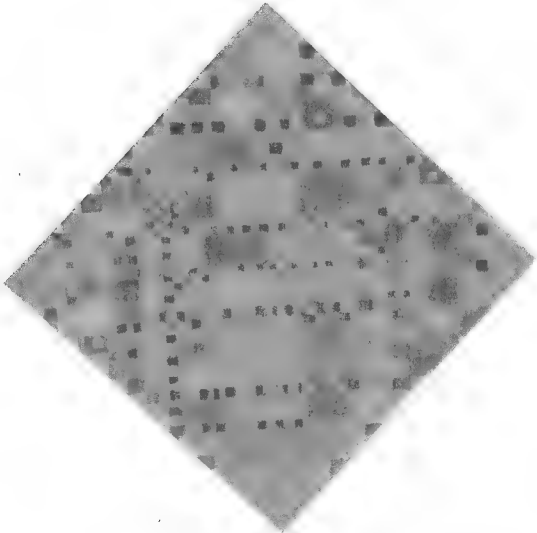


عمل مركب للفنان رمزي مصطفى ( ٦٥ سنة ) يصور نموذج شرفة شعبية وملابس مفسولة ( بينالي القاهرة ١٩٩٤ ) .





لوحة للفنان السويدي « بول كلي » الذي يشبه الفنان يساق الشجرة : يمتص بالجذور عصارات تنتهي في أعلى بأوراق  
وازهار وثمار تختلف في شكلها عن الجذور .



لوحة للفنان الهولندي : بييت مونديان، صاحب نظرية الفن النقي، والخطوط الرأسية والأفقية والمساحات اللونية  
الصريحة.

---



نموذج للفن السوفييتي : لوحة تشخيصية من المعرض الذي أقيم في القاهرة سنة ١٩٨٩ قبل التحول إلى النظام الرأسمالي  
يتضح فيها البعد عن التجريد .



لوحة للفنان : حسين يوسف أمين ( ١٩٠٤ - ١٩٨٤ ) مؤسس حركة الفن المصرى المعاصر سنه ١٩٤٦ .

---



لوحة للرسم الآشوري : بابلو بيكاسو، الذي يسميه النقاد « عبقرى القرن العشرين ».

---

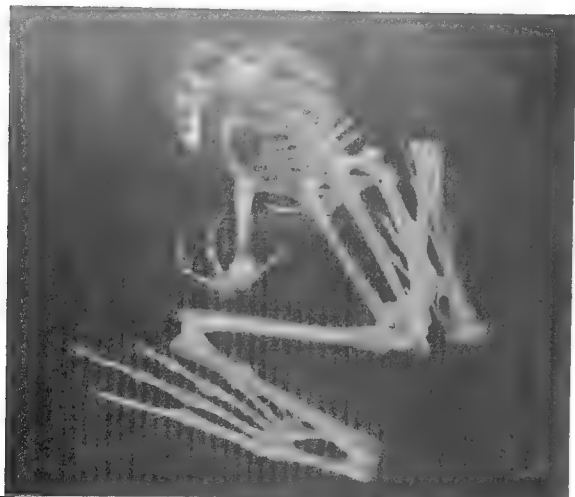


لوحة تجريدية من مسلسل دهوء للفنان النجم : صلاح طاهر ( ٨٤ سنة ) .

---

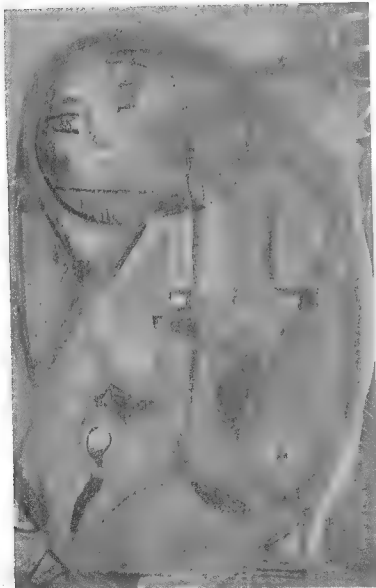


الوحة للرسم الملون : فاسيليلي كانديشسكى ( ١٨٦٦ - ١٩٤٤ ) . الفنان الفيلسوف - روسى الأصل، المائى الإقامة، صاحب  
نظرية الروحانية فى الفن .

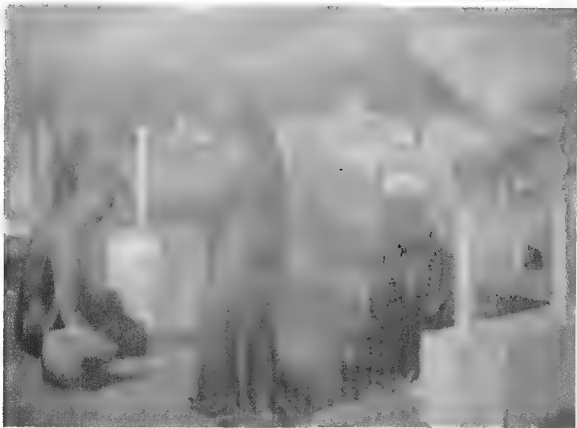


نموذج من فن السبعينيات، كما جاء في كتاب الناقد الأمريكي: إدوارد لوسي سميت، ١٩٨٢ .





لوحة للرسم الملون : أمّاد كامل ( ١٩١٩ - ١٩٧٣ ) وهو من رواد السريالية قبل أن يتحول إلى التعبيرية المجردة  
سنة ١٩٥٨.



لوحة المقابر للرسم الملون : محمود سعيد ( ١٨٩٧ - ١٩٦٤ ) وهو من الرواد الستة الذين قادوا حركة الفن المصري الحديث  
في مطلع القرن العشرين .

---

## أحمر وأسود

### فصل من رواية «يوم الفاتح بين العرب»

على الكرسي ذى المسندين انصت سمعان لصوت الريح وفكر في الخلاه المعتم الذى تجرى فيه حياته: «عنته بلا قاع لا ليل فيها ولا نهار، أرمح فى خلاه معتد لا أعرف من أين أمبُ ولا أين أنتهى». قرأ الفاتحة على روح نوسه وقال لنفسه: «مسكينة! عرفت نهايتها. وقال: «الموت سترها من الفقر والجنون».

لما دق الباب انبسط قلبه ولكنه شتم الطارق:

— مصائب تمنفها علينا الريح.

كان الطوس. سلم بسرعة وقال له:

لماذا تجلس هكذا فى الظلام؟ الليل دخل.

— أنا أرى فى الليل؛ بصرى ليس ضعيفا مثلك.

ضحك الطوس وتحسس الحائط بكفه حتى عثر على مفتاح النور فأضاء المصباح. تأمل نفسه فى المرآة الكبيرة؛ طربوش قصير وجلباب أبيض وعلى اكتافه عباءة سوداء من قماش خفيف محلاة بخيوط مذهبة.

فى يده رقى وعلبة، وضعهما على الكرسي وعدل هندامه ثم سال سمعان:

- 
- لماذا المرأة وأنت يعني لا مؤاخذه أعمى؟
- ألا يظهر خيال الإنسان فى المرأة؟
- كأنه هو.
- أنا أجلس أمامه على الكرسي أسلّيه ويسلّينى.
- تكلم نفسك؟
- لا اكلمه ولا يكلمنى ولكن وجوده يريحنى، وربما يفتح الله عليه فى يوم من الأيام فينطق أو تفتح عينه فيرانى.
- خيال الأعمى أعمى مثله.
- الله يلعلك، ماذا تريد؟
- جئتلك بالخير كله؛ اللحم والمسل والورقة الحمراء.
- تشمع سمعان وفتح يده:
- لحم؟ مات.
- خذ.
- أمسك سمعان أصبح الطوس؛ شمّه ثم رماه:
- لحم كلاب، لا أكله.
- ضحكا وقال الطوس:
- أجلس يا سمعان واسمعنى.
- ثم خلع الطربوش ورقص له:
- الليلة ليلة السعد يا سمعان؛ سنعرّف: أنا على الطلبة وأنت على الرق ومعنا أصدقاء قدامى، ثياب الطرابيش والعمائم الحمراء، ونفرد العبادات السود على اكتافنا. ستكون معنا نساء يلبسن الجراقع ويتقصّعن بيننا، فرقة شرقية حسب الأصول.
-



---

- هات من الآخر.

- فى الخان مطعم كبير، معظم التجار هناك حوّلوا محلاتهم إلى مطاعم. هذا المطعم هو الأكبر؛ سياحى وأسعاره نار.  
تعرف أين؟ مكان محل العطارة..

- يا رجل خُصّنى؛ أيه الحكاية؟

- هذا المحل سياحى، صاحبه رجل لكى من شباب الزمن الجديد، فكر فى أن يسلى السياح ويجذبهم بالمشاهد الشعبية فطلب من بكري القانونجى أن يشكّل له فرقة شرقية تعزف الألحان القديمة مساء كل خميس، طرابيش، وعماثم حمراء وبراقع وعباءات سود، منظر للزيائن لو نجحنا الليلة سنستمر؛ كل خميس ورقة بعشرة.

وأنا رأيت «كدابين زفة»

- يا رجل سنعرّف. اتفقت مع بكري؛ أنا بالطيلة وأنت بالرق، اليس يا سمعان، معنا أيضا فنجرى وسليمان وبهلول.  
أجرت لك طربوش وعباءة. كبس الطربوش على رأس سمعان:

- اليس، سنتاخر فى الطريق سنمر على دكان حسن الانتيكا لناخذ العباة.

- عندى عباة لا مثيل لها فى البلد؛ أمبريال، نسيها أحد السكارى زمان فى غرف البنات خلف مقهى عايدة. البنت اعطتها لى، أنا اممتها وقلت: «ورثتها عن أبى». أمبريال أهلى.

لم يحس سمعان بالفرح. لبس الجلباب والعباءة؛ قصيرة وكالحة. قال للطوس:

- الليلة صحبتك عندى أهم من كل شىء، قلبى مكسور يا طوس.

وفى الطريق تشبّه بالعباءة التى تنفخها الريح، تنكّر الملك القديم للمنطوح فى سماء القلعة، مال وتسنّد على صاحبه حتى احس الطوس بثقل جسده. نفخ:

- أيه الباقي لنا يا صاحبي؟

لم يرد الطوس فجواب سمعان نفسه:

- لا شىء باق لنا، ولا شىء يبقى منّا.

---

---

تشاغل عنه الطوس، ثم قال له بعد فترة:

- يا بختك يا عم؛ عباثك ثقيلة أما عباثي خالبرد ينفذ منها ويلبس ضلوعى.

○ ○

ولمى الطريق الطويل سال سمعان صاحبه:

- خَيْرْنِي يا طوس ما هو الأحمر وما هو الأسود؟

- الأحمر هذا لون الوردية، أما الأسود..

- يارجل مهلك على، ما أدراني بلون الوردية وأنا كفيف. أنا أقصد كيف أحس به؟

- اصبر على حتى أفكر فى الأمر.

فَكَرَّ وقال له:

- اسمع يا سيدى؟ الأحمر مثل النار يلح..

- والأسود؟

- هذا يا سيدى مثل العمى أو عتمة القبر والعياذ بالله.

- ولماذا اختاروا لنا العباثات السود والطرايش الحمراء؟

هجمت الريح على سمعان فطيرت عباثته. جاهد حتى لم أطرافها تحت باطه، ثم خبط الطوس بكومة:

- أياه يا طوس؟

الطوس ساكت والريح تهجم من جديد. تستند على صاحبه وجاوب نفسه: «ربما كان هذا هو الفن؛ نار الوردية على الرأس، وعتمة القبر على البطن.

○ ○

داخل المطعم دهب. اصطفت الفرقة على الكراسى قرب المدخل أضواء خافتة تتسلل من سقف الارييسك. عزف بكرة على القانون تقاسيم منفردة ثم بدأ العازفون يشاركون واحد بعد الآخر. لم يكن فى الفرقة مغنٍ ولكن النساء ساندن النغم

---

---

بسيل من الاهداء وباليلى امان». لم يتعرف سمعان على صوت اى واحدة منهم، مال عليهن فشم رائحة الجوع فى الافواه المنشدة، ثم عاد يعمل على الطرس، همس:

- نسوان زبالة.

امتد العزف حتى قرب آخر الليل، وبعدها اكلوا. صاحب المطعم كان مسرورا؛ طاف عليهم مشجعا:

- كلوا.

رهيا بكري بحرارة:

- فنأن يا بكري؛ الفرقة تمام. من اين جمعتها؟

لكن يلزمنا مغن، ولو بنت احسن. مع السلامه.

الشوارع برد، ومطر خفيف ينثر الطرابيش والعمائم. قرب المطعم بيت اثرى من جناحين يصل بينهما ممر علوى يبدو للمعابر فى الشارع على شكل قوس. تجمعت الفرقة تحت الممر، وقال الطوس:

- اجلسوا يا جماعة؛ المطر سيتلف هدومنا.

تكرمت الفرقة تحت القوس، صف من العمائم والطرابيش والبراقع. النساء شاركن الرجال دفء العباءات.

نام الجميع وبقي سمعان وحده شبه يقظان كانه مسحور بالعزف والليل والمطر والأجساد المتلاصقة.

استند ذقنه على مقبض عصاه المقوس ولمس بكوعه بطن المرأة التى شاركته عباته. سرح بالفكاره فى نوبته وقال لنفسه: «الموت سترها من الفقر والجئوز». كان الليل فى آخره والمطر يشتد.

احس بانفاس المرأة وهى تستغيث به فى رقدها الاخيرة: «ساموت يا سمعان»، واستعادت يده لملمس الجلد المجعد فوق الجبين. ليلتها مسح براحته على شعرها وجبينها. سحب يده من اصابعها ووضعها على قمها، تلوت كالتبوة وقالت: «ضايقة».

كان المطر يشتد، نقر باصابعه على النصف وزفر مع اللحن سيلا من الاهداء: «اه.. اه.. اه.. ها.. ها.. هاهاه. اه يالا للى».

---



---

على نقرات الدف استيقظت الفرقة، قاموا كالحسوريين واحدا وراء الآخر. لم يفهم أحد منهم ما يحدث ولكنهم انتظموا جميعا في العزف، كانت المطر يشتد، وتعالّت الأهازج تحت عصف الموسيقى.



خرج عسكري الدرك رأى المشهد من مكانه تحت أحد الدأخل للسقوفة، تعجب وقال لنفسه: «هناك ناس مختلفون». صف من العمائم والطرابيش والعباءات والبراقع، ينهضون واحدا فواحدا، يعزفون ويغمايلون ببطء كالنيام. بعد فترة كانهم انتبهوا؛ توقفوا، ضحكوا ثم واصلوا العزف.

هبطوا من تحت القوس إلى الشارع المكشوف وساروا تحت المطر. كان الليل في آخره والمطر يشتد.



لا يزال الشاعر والكاتب الكردي سليم بركات يشرع في كتابته في الاجواء والعوالم الكردية وتبدأ روايته «معسكرات الأبد» بمشهد لصراع عنيف بين ديكين «رش» و«ذلك» ومن خلال سرد الكاتب لحديثيات ووقائع هذا الصراع يحدد لنا في الوقت نفسه. القطعة الجغرافية التي ستدور عليها أحداث الرواية فيما بعد: «وفي دورانها المتوفر كانا يتركبان أثراً خضنة في الطين الخريفي على الهضبة المشرفة على الجسر الذي يصل للسهل الكبير بالبلدة المتناثرة شمالاً، في آخر حقول القمح المشطورة بالطريق الأسفلتي، المتعرج كخاطرة لن تستكمل... ص ٧».

## سليم بركات؛ في روايته «معسكرات الأبد»؛

- يؤرخ للذاكرة... وللمكان..

- الغرائبية أساسها... واقعية عميقة ومجهولة.

يرصد الكاتب في روايته هذه، كما في روايته السابقتين «فقهاء الظلام» و«الريش» حياة عائلة كردية، في مدينته «المتناثرة شمالاً»؛ قامشلي، حيث يؤرخ من خلالها لحياة شعب منسي في الشرق (الشعب الكردي). يؤرخ لوجوده «الإثنوجيوغرافي» في تلك الأرض المباحة لما يهيمز لها الآخرون دائماً!

عائلة «موسى موزان»، أو بالأحرى بناته الخمسة: - (هدلة، بسنة، جملو، زيري، ستيرو) وحفيته «هبة» (ابنة هدلة وأحمد كالي)، ست نساء يعيشن في منزلين بعد مقتل والدهن ووالدتهن «خاتون نانو» ومعهما زوج هدلة ووالد هبة «أحمد كاليو». بإيد مجهولة في مكان قريب من الكتلة العسكرية الفرنسية. (تقع أحداث الرواية في أواخر أيام الوجود الفرنسي في المنطقة) من الصعوبة - كما اعتقد - حصر أحداث الرواية هذه بملخص قصير، كما تعوينا أن نفعل حين الكتابة عن رواية ما، هذه إحدى المزايا التي تميز كتابات سليم بركات - لاسيما في

روايته هذه، وروايته «أرواح هندسية» - من قبل -  
 فالأحداث والاستطادات تتراكم من خلال استلهايات  
 وتوليدات، توجد لها مصانير واقعية - فانتازية؛ لكانتاته  
 الروائية، أكانت هذه الكائنات بشراً، أم حيوانات، أم  
 نباتات، أم طيوراً، أم أمكنة؛ وكل كائناته الروائية هذه  
 حائرة، وقلقة، تقدم على الشيء، ثم تنفر منه لشيء آخر.  
 وبذلك فإن أية محاولة تصنيفية يقوم بها الدارس لعمل  
 سليم بركات هذا، هو ضرب من الخيال. فهو في  
 كتاباته محارب عنيف، عبث لفة هائلة في ثراء مفرداتها،  
 وجملته اللغوية هي بمثابة فيالق عسكرية تتوزع على كل  
 أطراف الرواية، وهو يوجهها، ويقودها بخيوط دقيقة  
 وقوية، يستمدها من تاريخه الشخصي، ضمن نطاق  
 الحياة الكردية، وطقوسها المباحة لآقدار و«سهازل»  
 تاريخية.

ولكن الكاتب لا يستغل قطعاً تفوقه «الاستراتيجي»  
 اللغوي هذا لاستيهام القارئ، وجره لحوال لا معنى لها  
 على الصعيدين الفني والحسي والمعرفي، كما يفعل بعض  
 كتاب (الرواية الشعرية).

حيث تستهيمهم «اللعبة» فينسبون أشخاص الرواية  
 وأقدارهم، ومشاكلهم، ويستمررون في عملية التسول  
 اللغوي إلى حد الوصول إلى الثروة اللغوية، أيأ كانت  
 درجة ومستوى البناء اللغوي لديهم؛ لكن سليم بركات  
 يربط أرجل شخصه باللغة، ومهما بعدت به المسافات  
 اللغوية فإنه يظل يقدم إلينا حالة وصورة الشخص الذي  
 يرسمه في ذهننا، ودين انقطاع.

وعلى الرغم من أن الكاتب يقسم روايته إلى فصول  
 عديدة: (الموازين والسلاسل، المياه وحرانقها، كمانت

الفراغ، أحلاف الغيم، القيامة)، فإنه لا يبدو من آلية  
 تسلسل الأحداث، بل إن هذه العناوين بحد ذاتها هي  
 إضافات أخرى لحالة الانطواء والعزلة في نفوس  
 أشخاصه، أولاً، وثانياً : تأكيد للغة استبطانية تدعونا  
 للدخول في عالم روايته (السحري) إلا أنه عالم موجود  
 لكنه معزول، ويعيد عن متناول أيدي الباحثين وعلماء  
 الأجناس والجغرافيات، وربما هذا ما يستدعي من  
 الكاتب أن (يغالي) في تقديمه لكل هذه التفاصيل،  
 والدقائق في الحياة اليومية لأشخاصه، لا سيما النساء؛  
 - فلهن دائماً، الحضور الأكثر، والأخصب في كتاباته.

والآن ليس لي إلا أن أوجد خطوطاً رئيسية، تسير  
 عليها الأحداث في «معسكرات الأبد»:

- ١ - أحداث ترسمها بنات موسى موزان، وحفيدته هبة.
- ٢ - أحداث تحركها شخصيات موسى موزان، وزوجته  
 خاتون نان، وصهرهما أحمد كالر ومن ثم حين  
 يعودون أشباحاً بعد مقتلهم.
- ٣ - أحداث يقوم بها ضيوف طارئون، «مكن وأختاه: نغير  
 وكليمة» ومعهم «حمال الأمته والأطفال» يدعونه به  
 «الكلب».
- ٤ - أحداث تتعلق بأعمال الحامية الفرنسية، فوق  
 الهضبة، وفي المنطقة بشكل عام.
- ٥ - أحداث يشترك بها النيكان «رش» و«بلك» وثلاث  
 إوزات، و«كبان» و«نيسى» و«رشة».
- ٦ - أحداث متفرقة تتعلق بانتفاضات (انتفاضة الشيخ  
 سعيد أمبا النجوري) و«بدو.. وفجر... وهداميد..

والسائق نعمان حاج مجدلى وحارس النهر جاجان بوزو، وطيور...و... إلخ...

ومن خلال هذا الترسيم، أو الخرز (القصرى) يمكن لنا الآن ان نتحدث عن البنية، أو الهيكلية التي تقوم عليها الأحداث الروائية فى «مسكرات الأبد»:

بعد أن يزوج موسى موزان ابنته هذلة بـ «أحمد كاله» ينضم هذا الأخير إلى العائلة، تاركاً والديه وإخوته، وما إن يعلن سعيد آغا الدقورى عن انتفاضته المزمعة ضد الوجود الفرنسى حتى يقرر موسى وصهره أحمد الالتحاق بها، فيذهبان إلى بلدة «عامودا» للانضمام إلى رجال الدقورى؛ لكنهما لا انتفاضة تنكسر، ويتشتت شمل المنتفضين، بين قتيل وجريح وفار، كيف لا، وهم يهازيون بالصصى، وبعض الأسلحة البدائية، على ظهور الخيل والبغال، جيشاً قوياً يستخدم الطائرات، والمدافع؛ وفي آخر معركة بين الطرفين، يفر الدقورى باتجاه الصدود نحو كردستان الشمالية (فى تركيا). ليختفى من الأحداث، بعد مصير مجهول ويعود بعد فترة شبيهاً، يشارك الأشباه الأخرى فى تحريك أقدار الآخرين على «قيد الحياة».

أما موسى موزان وصهره أحمد كاله فينجوان من الموت، ويعودان إلى «البلدة المتناثرة» كى يقوموا بعمل آخر، وهو فتح ساقية أو مجرى مائى من النهر الصغير المار بالقرب من الهضبة محاولين إيصال هذا المجرى إلى بيت غامض، تخفيه أشجار التوت؛ حيث يتبعه من أساسات هذا البيت نوى هائل كمسوت الطاحون، وحين يسأل أحمد كاله عن هدفهما من هذا العمل اليومى الشاق، يرد عليه موسى موزان قائلاً: «لأبد من مياه يا

أحمد، لأبد من مياه ليبقى مختبئاً هناك، مشيراً بيده إلى المنزل غربى الجسر - ص ١٠٣.

وهذا المختبئ هو «المخلوق النارى» كما يسميه الكاتب، وكما يصفه موسى لصهره، ولذلك فعليه أن يوصلوا المجرى بأساسات هذا البيت ليبترد جسم المخلوق هذا؛ ويظل المخلوق النارى مختبئاً فى ذلك البيت المجهور، وكأنه القدر الأخير لشعب كامل، يخفى آخر أثر منه كى لا يلغيه المتسلطون وقد قرروا أن يلغوا ويمحو كل ما يدل على معالم هوية هذا الشعب: «أنه سليل النار - التي خلقت منها الملائكة، والملائكة لا ترتجف يا أحمد. ص ١٠٤.

وهذه قد تكون استعادة للأسطورة الكردية، وطقوس الديانة الأرانستية، وهذا التمثل أو الاستعادة التاريخية للأسطورة، يأخذ شكلها التعبيرى فى الرواية سمة واقعية حيث يربطها الكاتب مع الحديث الأساسى فى عملية السرد الروائى، مما يعمق إحساس القارئ، برواقعية هذا الاستحضار التخيلى للأسطورة الدينية التى مرت عليها آلاف السنوات، ولسنا هنا بصدد مدى مصداقيتها، أو استحضارها من قبل المؤلف بهذا الشكل أو ذاك، إلا لأنها تظل فى الصميم حالة نفسية كردية عميقة فى جنورها، ونزوعها الماضى قد يبعد عنها شبح الحاضر، وضغوفه، واضطهاداته: «... هكذا خلق يا أحمد... وعلينا أن نرفده بالماء، ونبقى فى الظل... الضوء حيلة وهذا الجالس هناك هو على شاكلة الضوء... فى الضوء تشدد أحبابه، لأن الضوء من مادة نسيجه - النارى، يا أحمد، وكما خففنا من وهجه النارى، خففنا من شهوته إلى الضوء. انتهى. ص ١٠٤.

ولأن أشخاص سليم يركب الرواية محكومون على الدوام بقوى أكبر من أصلامهم ومقدراتهم - يحكم كديتهم، ربما، فمعاليمهم إذن إلا أن يتجلبوا ما يدعوهم إلى مجابهة هذه القوى ويكل الوسائل المتاحة لهم؛ وهذا ما نلاحظه كذلك في روايته الأولى «فهاء الظلام» حين تظهر شخصية «بيكاس» الذي يرفض كل ذلك الواقع الذي يعيشه ذروه، ويدعوهم إلى مراجعة كل الأمور، والحسابات، وتصحيح الجغرافيات والحدود من جديد؛ عندئذ يضطر الجميع إلى إعلان موته، للتخلص من هذا الـ «بيكاس» والذي أساساً، يدعو لما يحلم به الجميع، إذ أنهم ليسوا بقادرون إلا للتأجيل، أو للتأسي، ضمن ظروف موهلة في القهر.

هكذا وكان مسألة التأجيل، أو الانتظار، هي كل طابع هذا الشعب الذي يؤرخ له الكاتب في جميع كتاباته: «هل الانتظار هو كل طابعنا؟ نعم يا عمى موسى، قيل أن نموت كان الانتظار هو كل طابعنا، رد أحمد ... ص ٨٥».

أما بنات موسى موزان وحفيدته هبة، فيحركن الأحداث عبر خيوط خفية ومهمات (نسائية) لاسيما حين يرقدن في أسرتهن استعداداً للنوم إذ يستعدن تفاصيل اليوم والعالم من حولهن ويوسجنها بخيالتهن المريرة يثرثرن عن أشياء يتداخل فيها الواقع بالخياالي والأسطوري باليوبي، وهبة هي الأكثر حضوراً في مسرح الأحداث، صبية فضولية بالمعنى الشمولي والأكبر، تبحث عن، وفي، كل شيء، وهي لم تر طائرة من قبل، ولا السينما، ولا السفن، إلا ما سمعته من خالتها ستيريو وهي تصف لها صورة لسفينة «نوح» التي رست على جبل «جودي» هذا الجبل الذي يقع في الطرف الآخر من

الحدود القريبة من منزلهم (في كردستان تركيا)، وهبة هي الرسول الأكثر سرعة في نقل أخبار المستأجرين لمنزلهم القري، لأهلها وخالاتها، بل «تأفق أباهما وجدها أثناء عملهما اليومي، في حفر الساعية تلك، كما إنها تحاول مع المستأجرين، فيما بعد الوصول إلى البيت - حيث المخلوق الناري - وقد صار هذا الأمر يعينها، دون أن تعرف لماذا وكيف - وكان جدها موسى موزان يشرح لها الكثير عن ذلك البيت، والمخلوق الناري، وتدفعها رغبة غامضة، ذات مرة أن تقوم بعمل ما غدا هؤلاء الجنود الفرنسيين، بعد مقتل والدها وجديها: .. وقد حاذت هبة آخر مركبة تشكل مؤخر القافلة، وهي لم تكن غير «جيب» عسكرية... تقل جنديين... وهما يلويان عنقيهما صوب هبة الراكضة، التي لم تفارق عيناهما وجهيهما... وبفتة توقفت الفتاة عن الركض... لتستل حجراً مله قبضتها وتتابع بعد ذلك ركضها صوب الجيب من جديد... فيما لاح للفتاة، للمرة الأولى، شبح بندقية مرساة إلى لخد الرجل... فحظفت من هروبتها، ثم أرخت يدها المرفوعة بالسجور وتوقفت في منتصف الطريق الأسفلت تشبع القافلة بهريق في عينيها لم يكن غضباً، بل هو لهفة إلى الماضي في لعبة تأجل مرخصا... وقد أرخت هبة بعد ذلك قبضتها عن السجور دون أن تسقطه - ص ٦٨ - ٦٩ .

وتظل تكبر «هبة» مع الأحداث، تكبر وهي تراقب خالتها «ستيريو» وتتشاجر معها، وكانت الأكثر قرباً إلى «الأشباح العائدة من موتها (جدها وأبوها) وكان هؤلاء - يعوون من موتهم ليحرموا هذه الطفلة الامتداد لهم جميعاً، والتي كادت مرة أن تلقح باب ذلك البيت المهجور

- اتعنين الجن حقا؟ \*

- الجن !، رددت كلمة العبارة ضاحكة وهي تبدي استغراباً كأنها لم تتقوه باسم تلك المخلوقات قبل برهة ثم غمرت هبة بلهذى عينيها: «الجن؟ لابد أنها تسكن هذا المكان» وملأها فاختفى وجهها في الظل الذي انسدل كقناع عليه: ألا تسمعين الصخب؟ - ص ٢٤.

ويعد أن تشير لها كلمة على الخريطة وتشرح لها الأماكن موضعاً إثر موضع، بدأت الأسئلة الموجهة، عن ذلك البيت، المخفى بين شجرات التوت:

- لابد أن أجد أثار هذا البيت.

- فردت هبة دون مقاومة: «أبي كان يزوره مع جدى».

- أبوك وجدك، قالت كلمة دون أن يكون في نبرتها أى تساؤل، فكررت هبة: «أبى وجدى من زمن بعيد».

وحيث تعود هبة من عندهم، تبدأ أمها رضا لاتها بالأسئلة من المستأجرين، إلا أن هبة تردده في الإجابات الكافية لفضولهم: وعندما يكفون بما عرفته من أخبار الضيوف، يقررون النوم إلا أن هبة لم تستطع النوم: «بل ألقى فكرها إلى مكين الذى بدا لها - حين نظرت إليه لحاً فى جلسته قبالة» - «الكلب» - قريب الملاعب إلى شخص ما، لم تتأكد ذاكرتها أنها رآته بل توحيته. وقد عمدت «هبة» إلى مقارنة غير مفصلة بين «مكين» وأبيها «أحمد كالم» فتشقت حكمها.... بينما قريت هبة رأسها أيضاً من وسادة أمها لئلا تسمع همسها خالاتها:

- أكانت لأبى غمازتان؟.

وسط شجرات التوت وتطلق سراح «المخلوق النازى» وما هى تكبر فى نهاية الأحداث ويكثر على صدرها ثيابان يكرران مع الأيام:.. تشد طرفى سترتها على صدرها كأنها تحمى مملكة عمرها - ص ٢٦٩.

والنساء الخمسة، إذ يؤجرن المنزل الغربى لضيوف طارئين، دخلوا البيت أثناء غيابهن وحين عدن من التقاط الحشائش قرب النهر - الذى يهرسه جاجان يوزو، من قدر خفى - تفاجأن بوجود هؤلاء فى منزلهن! (مكين واختاه نغير وكليمة، والمخلوق جمال الأفتال والأمتعة، وكانوا يدعونه «الكلب»؛ ويعد مداولات ونقاشات يحسمن الأمر ويؤجرن المنزل لهؤلاء الذين يحملون معهم الكثير من الضرائب والرقائق والمعادن والأقتال، وكانهم «بعثة للكتار»، ويبدو أنهم قد أتوا من كردستان الشمالية (فى تركيا) وفى الليلة الأولى، يدفع الفضول بنات موسى لاكتشاف سر هؤلاء الضيوف، فيرسلن هبة تحمل لهم طعام العشاء، ومن ثم تستطلع أخبارهم، وحين تدخل غرفتهم تجد أن كل شيء قد تبدل، وكان مكين يجلس قبالة «الكلب» ينظر كل منهما فى الآخر وبينهما قطع الحديد والأقتال، فى حين كانت كلمة مكتبة برفقتها على وسادة وأمامها رقعة جلدية مستطيلة عليها رسوم وخرائط عليها إشارات وخطوط وسريعات، تقول كلمة لهبة التى جلست تتفحص معها فى الرقعة الجلدية: «هذا جلد مرسوم عليه بيتكم... وفى الأسفل. هذا هو الجسر، تعرفين الجسر؟ واستطردت وهذا هو النهر وتعرفين النهر؟»

لتعممت هبة مؤكدة: تنزله إزائنا كل يوم وهذه هى الهضبة (أضافت كلمة.. ثم نقلت بصرها مسافة صغيرة: «هذا..» وتضيف: هذا موقع الجن!)

غمغمت «هذلة» حروباً غير مفهومة.... كانت أبعد، قليلاً في فكرها، من أن يصلها سؤال هبة الصغير. وهو سؤال لم يصل - بالطبع - مسامح الكلبين «توسى» و«هرشة» المتكويين داخل فجوة في سور الخرنوب، ولو وصل مسامحهما لما حرك فيهما ساكننا - ص ٥٢».

وهكذا إذن، تستكشف هبة التشابهات الغامضة، لتكون الطفولة الأكثر فاعلية في مسارات الحياة والأكثر انشغافاً بالذى لا يهم (الطفولة) لكن الكاتب سليم بركات وعلى الدوام لا ينسى ما رآه وشهده هو في طفولته، فيعود إليها هنا في شخصية هبة، وفي «فقه» الظلام في شخصية «كرزو»، و«دينو» في رواية «الريش».

وهكذا أيضاً، فالمستأجرون الطارئون يشغلهم كذلك أمر ذلك البيت ومخلوقه الناري، ويعد محاولات وزيارات عديدة من ترددهم على البيت ذاك، ومعهم جمال الأمعة والأقوال، ويعد محاورات يائسة، يتعدمكن واختاء كلمة ونفير، من البيت تاركين الأمر للجمال «الكلب» كما يسمونه، عتدئ يبدأ النقاش بين المخلوقين ويسأل المخلوق الناري:

«الا تسألهم لماذا يأتون بك إلى؟»

«... لا... ردّ جمال الأمعة - ص ٢١٣».

ولكن في نهاية الأمر يقتنعه جمال بالضرر، ليتناقشا معاً عن الجهة التي سيتجهان إليها: «لماذا تسألني وأنت تعرف أكثر، قال جمال الأمعة، مضيقاً: اختر جهة تناسبك أنت، اختر أي شيء».

«الجمال» قال المخلوق الناري، فرد جمال الأمعة:

«إلى الشمال إذن».

«ألن تسألني لماذا اخترت جهة الشمال؟ سأل المخلوق الناري، فأبدى جمال الأمعة زفرة خفية ليليل ضجره قائلاً: «تختار جهة المياه - ص ٢١٥».

إذن يختار الجهة الكرنية: «الشمال» منذ سنوات طويلة صارت جهات الكراد كلها «الشمال» ا فصريرهم، وثوراتهم، وانتصاراتهم، وانكساراتهم، ومحاربتهم، تبدأ بالشمال وتنتهي بالشمال، (وإن كانت الكلمة هذه قد أوجدت بادئ ذي بدء دلالة سياسية، كانت الغاية من إيجادها هي حصر القضية الكردية ضمن «مشكلة داخلية» لهذا البلد أو ذاك من البلدان التي تقسم كردستان، وهكذا حين يكون هناك حديث عن كردستان، فإنهم يستخدمون لفظة الشمال وليس كردستان، كمحاولة يائسة لطمس وإخفاء هذا الاسم من الوجود الجغرافي) ولا بأس... فالشمال صار معنى، ولا يلغى

وسليم بركات له الشأن الأكبر مع هذه الجهة، في كتاباته، فالجغرافيا هي من الشواغل الهامة في هذه الكتابات، وللمكان سلطته الأقوى على الدوام، المكان بكل حيواته، من طيور ونبات وحيوان وإنسان. وله فلسفته الخاصة في تناول المكان: «إنها النعمة أن يراك المكان» وصمت برهة يتأمل وجه صهره المشتت في ظل نقابه: «نحن لا نرى هذا الذي نراه قال ذلك مقترباً من صهره الشاب المغلوب على أمر أسئلته الخفية: «المكان هو الذي يرائنا يا أحمده» وكنا استترك الجملة التي كانت مدخلاً إلى محاورتهما، فتمت على نحو من يقتنع شخصاً، بكلام

فيه يقين أخير: «حين يتغير المكان... حين... وتطلع من حوله مستجلباً دائرة كبيرة من ذلك الذى الترابي: «نغادر هذه الهضبة، حين تتغير هذه الهضبة...»

ص ١٣٠ - ١٣١.

وفى مكان سابق يقول على لسان موسى: «حين نعرف شخصاً ما، نعرف المكان أيضاً» ص ٨١ والكتابة عن المكان لا تأتي كتجميع حاصل؛ بل نجد المكان يؤثر ويتأثر بالحدث الروائي ووحدة السرد مع العلاقة القوية بشخص النص الروائي من جهة، ومن جهة ثانية به المكان وكأنه ثمة صلات عاطفية مكتومة أو معلنة يفصح عنها الكاتب بوضوح فهناك عراك دائم بين الديكيز «ورش» و «بك» وكأنهما الصدى الخافت والصورة الفاضحة لبشر البلدة المتناثرة جميعهم وثمة كلبان «توسى» و «هرشة» وإوزات ثلاث وهداهيد وديجاج وغريبان تمر مسرعة من فوق الهضبة وهى تحلق بعينيها إلى أقدار الأرض، ويفتح - كما قلت - روايته بعراك الديكيز هذا العراك الذى هو على الأغلب نذير حادث أو حوادث تقع، لكننا نرى حية، أو لا مريئة، حيث تشارك فى الأذى فى الأحداث (الأشباح العائنة): والأرجح أنهما - كديكيز لا يطلقان - لن يفسرا زعمهما قط لأحد، إلا أن عيني شبح «خاتون نانور» كان فى مستطاعهما رصد الفلق العارم للطيرين، الذى هو مؤشّر كل مرة إلى حدوث ما يحدث بين فترة وأخرى منذ الأزل أسفل الهضبة - ص ٢١٩.

أما إذا كنا - ها هنا - لا نود أن نحمل الأشياء أكثر مما هى تود للوهلة الأولى، فإننا ننظر إلى الديكيز على أنهما يديان فحسب، وهنما توريان أو إسقاطات، يديان يتحركان، منفذعان لهذا العراك بغريزة حيوانية شرسة

تجاه بعضهما، وهما ليس أكثر ما كانت توصفهما هبة - كلما شهدتهما يتعاركان: «إنهما مهرجان»، ولكن الأمور ليست بهذه البساطة، فالكاتب يقدمهما صدق عطف وتخريب يجرى بالقرب منهما، على الهضبة التى تخفى تحت تراكماتها الغبارية وفجواتها الصخرية حقيقة وتاريخ شعب يتعرض منذ آلاف السنين لكافة وسائل الإبادة وتغيير الملامح التى تفحصه، وتميزه عن باقى (الشعوب) التى ترى نفسها حاكمة بقدرة (تاريخية) أو إلهية لمصائر هذه الملايين من البشر: «كان الوعيد الذى فى نورتانما، أحدهما حول الأرض، أكبر من أن يقدمنا على تنفيذه، كان بعيداً كغبار باقتلاع الهضبة من مكانها، بكل ما عليها، لتظهر الجحوة الحقيقية تحتها - ص ٢١٧».

ومنذ أول ظهور لسليم بركسات - فى أوائل السبعينيات - كان معنياً بانتمائه المكانى الذى يميز هويته الوطنية، فقد كان وقتها يوقع قصائده باسم «سليم الجزيرى» (نسبة إلى الجزيرة الكردية، فى سوريا). وفى حوار أجريته معه مجلة كانت تعنى بالبد الشباب، عام ١٩٧٢، (المجلة كانت تصدر فى دمشق، ربما كان اسمها «جيل الثورة» لأننى لم أستطع الحصول إلا على صفحة منها، حيث الحوار مع الكاتب) يجب سليم بركسات عن سؤال: (ما أزمك التى تدفعك إلى الكتابة؟) فيقول: «أزمتى التى تدفعنى إلى الكتابة أكبر من كلماتى، ولكننى قد أوافق فى التلميح إليها إذا قلت: إنها بدأت بظهور سليم الشاعر إلى جانب سليم الجزيرى...».

هناك (أزمة) ما، إذن، وقد ظهرت منذ خطواته الأولى وهى تتعلق بهويته وانتمائه المرفوض من قبل المحيط الذى



أو على شاكلة وصف سياحي، بل هي بحث عميق في ماهية وجود هذه الهوية البشرية التي ينتمي إليها، فـشخص رواياته مكسورة، ومقبلة دوماً على مسانير تراجيدية وهناك على الدوام إحباط نهائي لكل البطولات الخرافية التي تقدم عليها هذه الشخصيات، ولعل هذا يعود إلى ذاكرة الكاتب الطفولية، فالبلقة الجغرافية التي عاش فيها الكاتب طفلاً هي بقعة مريرة، عنيفة ومتوحشة. أطفال يضعون ذبات الخرشنة في أنوفهم لتسهيل نمازهم ويتباهون بالأذى تسهيل نمازهم أكثر، هكذا أراد لهم الكبار، أن يقوموا بما عجزوا عنه، من قبل.

وهذه العودة الدائمة إلى الطفولة لدى الكاتب، هي بمثابة اقتصاص وثار من ذاك التاريخ كله فماداً كانت تفعل تلك المداخل والآلات على الهضبة في «معسكرات الأبد» لم يجرؤ أحد على إجابة كان يعرفها الكثيرون، ولا العمال كانوا ليسألون عن غاية ما يقومون به، إنهم بتحديد بسيط لم يسألوا عن غاية عملهم إذ حسبهم - كما قيل لهم - أن يمعنوا في جعل السهل للترامى مستويًا كظهر جندب. قيل رصف بصجارة تفرغها الشاحنات أكراماً يتهالون عليها بالمطارق حتى تتشظى وقيلة ثم تأتي المداخل فتسويها بالأرض - ص ١٣٦.

هذه الهضبة هي نقطة الارتكاز تستند عليها الأحداث، لكشف العوالم الخفية والمزنية فيها من جهة، من جهة ثانية، علاقة الأشخاص بها ومن زوايا عدة وأعية، أو فانتازية أو «شاعرية» مخلفة بطقس مستعانة لهذا الشعب، الذي وكأنه يتعرض لعقوبة إلهية أو قدرية يائسة، إذ يعيد الكاتب صياغتها وتركيب عوالمها عبر مشاهد سينمائية مصاغة بحرفية قوية، ومؤثرة أو عبر

يعيش فيه؛ ولهذا فـسليم بركات حين يكتب يؤرخ، أن ثمة قهراً طويلاً، ووعي كيف ولماذا، وفي «معسكرات الأبد» يؤرخ لذاكرة شعبه، وماضيه، حيث خلّت من ذكره (كتب التاريخ) التي أرخت لـسقط (بطولات الشعب العربي السوري) أثناء الانتداب الفرنسي على المنطقة. ففرنسا أيامها تقدمت بعروض ومشاريع مغرية للاكراد، حيث دعمتهم لإقامة منطقة كردية مستقلة في الجزيرة، إلا أنهم رفضوا هذه العروض تحت ذرائع عديدة، عاطفية ودينية، و(أخوية). وحين يؤرخ الكاتب في روايته مثل هذه الأحداث فهو يسردها ضمن مسار ومجريات الحدث الروائي، بل هي جزء من مشاغل وأعمال أشخاص الرواية وتحديدًا شخصية «سميد أغا الدقوري» صاحب ثورة «عامود» ضد الوجود الفرنسي؛ بل أبعدوا (يقصد الفرنسيين) عن العشائر التي تمتعت بـ«جفاف» مقلق في مشاعرهم إزاء وجودهم بالرغم أنهم حاولوا مراراً جرهم إلى حلف عبر وعود بإعطاء شبه الجزيرة الكردية، شمال سوريا، استقلالاً يمكن الكرد، هناك، من إقامة كيان - ص ٩٣.

وإزاء رفض الاكراد للتعانق مع فرنسا، واختيارهم الانضمام إلى ثورة «الدقوري» لم يكن للفرنسيين إلا أن يضعوا حداً لهم؛ طائرتان لاغير، طائرتان قادمتان من لا مكان، انخفضتا حين أشركتا القافلة ثم علتا، بعد ما لقتا مغاتيب الشيطان الحديدية على زجاج العراء، فارتج الشمال من غابره الأقصى إلى غابره الأدنى، بعظام الحقيقة المدفونة فيه - ص ٩٠٠.

والكتابة التاريخية هذه لا تأتي - كما قلت - ضمن سياق تاريخي محض، أو وصف لمشاهد من حياة أفلة،

استبطانات فريدة، وغامضة على قارئ لا يعرف الكثير عن هذه (الكائنات) ولم يحسنه أحد... من قبل - عن هذا المكان، الذي هو «حنين الله».

وتتاول سليم بركات مثل هذه الرموز والشخصيات وتكبيده على حضورها المياني، دفع بعض (الذين يداومون ويتأخرون على العروبة) بأن يوصفوه بـ «شعوبي ومهادئ للمرب» فهل يطالبه هؤلاء من أن يأتي بأشفاصه من «زعمابوى» أم من «السلمية» ليتحدث عنهم وعن بطولاتهم؛ حتى يرفع علم (العروبة) عالياً؟! والكاتب كردى، وعاش طفولته وصباه فى منطقة كردية ولا تزال كل أترية قامشلى وغيارها وضجيج عرباتها فى روحه فكيف وعم سيكتب، إن لم يكتب عن هؤلاء؟

فالأكرد - وقيل الإسلام - كانت النار إحدى ملقوس ديانتهم الزرادشتية، ولكنهم وإلى هذا اليوم وبعد آلاف السنين من اعتناقهم للإسلام، فإنهم لا يزالون يسمون بالنار، أو الضوء، وهذه إحدى سمات الحضارة الروحية والتراثية للشعب الكردي، والتي تستقل عبر الأجيال، ولا يمكن الملايين السنين، أو الديانات أن تمحواها.

كيف يمكن للسائق «نعمان حاج مجنلو» (الذى يعمل لدى بنات موسى موزان) أن يفكر بـ «الشعبوية» وهو يعمل من الفجر حتى أواخر المساء ليحصل على لقمة عيشه فهو حين يذهب لبنت «كافى» زوجة أخ موسى موزان ويرجوها أن تتوسط له، ليتزوج من إحدى بنات موسى، يخاطبها قائلاً:

«اتعرفين، إنك بالنسبة لى مثل خالة...»، ثم طوى عنقه - بل أقسم بهذه النعمة - وأشار إلى السراج، مضيقاً «إنك أعز عندي من خالة - ص ١٧٠.

هذا فى الوقت الذى نجد سليم بركات يجبى عن سؤال، حول التأثيرات التي أثرت فى تجربة الكتابة لديه: «ليس لى إلا الإقرار بانتمايى إلى «تراث صغير» من المحدثين العرب... ولكن التراث الإسلامى تصديداً هو السلف الأوفى لانتمايى إلى لا محدوبة النوع الأدبى.. التراث الإسلامى جسارة تمبيرية منفلتة حتى فى أقصى خضوعها للتشريح: الجنس والهرطقة والفقه والتصوف والحكاية والتاريخ والنحو والاستبطان والخيال... الخ.» (جريدة الحياة ٢٧/٣/١٩٩٤) والواقع أن هذه الإجابة تجعلنا نلتفت عميقاً إلى لغته الكتابية، إذ نجد هذا التأثير واضحاً، بل ويمكن القول: إن الصياغات المنسوبة البركانية قد أضافت لهذه اللغة التراثية الكثير من الدماء الأعصاب والحوية، فهو يصوغها من جديد فى مخبره الخاص والمجرب، مخيفاً إليها ما أمكن مما يستلزمه - المؤلف الروائى أو الشعرى الذى يتناوله، فهو حين يتحدث عن «مكن» الذى يعود للماضى: «وعد بذاكرته إلى الضياء القديم الذى أضاء المياه له، وللخلق المنشأ على صورته، فاشتغل اشتغاله المحدث على أعمدة من كل جوهر: شفيفة وكثيفة، ذات لون ومن غير لون؛ طويلة كأنما تخرق الفك الأبعد من الفك الأبعد، وقصيرة كأنما أسافلها تمضى عميقاً فى فك أدنى من فك أدنى - ص ١٦٧».

إن الكاتب من خلال استخدامه مثل هذه اللغة التراثية، إنما يقدم فلسفته وحكمته الفقهية والتي تبدو فى أعلى تجلياتها فى روايته هذه. نقرأ له إذ يقول:

«وتلك حقيقة تستلحح المياه أيضاً، أن تزكيتها دون براهمين، لأن للمياه خاصية الحق مد رفعت عليها دعائم عرش الله، لذلك، تحديداً، كل طوفان تنكيس للارض بالكامل المنسئ - ص ٢١٩».

ومن حديثه الأبدى معنا القبار الأبدى، نقراً:

«القبار هو مجد الوحدة».

«ما من مطر يغسل القبار.. القبار ضيف».

«القبار صدى الإلهى فى الفراغ الأتى لسيرة الإنسان - ص ٢٥٢ - ٢٥٣».

والجانب الآخر الذى أود التترقى له هو الجانب الشعري فى الرواية، وأقول «الجانب الشعري» والواقع أن الرواية عند سليم بركات هى رواية شعرية، أكيدة وهو ذو حساسية عالية فى تضاميا الوعي الجمالى اللغوى وكثيراً ما يقولنا - وبهذه - إلى قراءة صفحات عدة فى الرواية قراءة شعرية فحسب، لولا أنه يعطينا سريعا إلى الصحت الروائى، أو الزمن الذى تلفسه هذه الكتابة الشعرية، وبذلك فالزمن فى الرواية هو على الأغلب منادح وتديريى ويتم التعامل مع الزمن من خلال علاقته بكل شخصية على حدة ففى الزمن الذى كانت «هبة» تهزول وراء الجيب العسكرية، كان فى الزمن نفسه، تقوم الأشباح العائقة من موتها بمشاغلها والكاتب يشير إلى هذه المسائل الزمنية خلال سرده لل أحداث، وهذه الإشارة من جانب الكاتب تأتى مقابل الزمن اللغوى أثناء الكتابة «الشعرية» والتي هى إحدى ضروريات الحبكة الروائية المحكمة لديه، ومن هنا يمكن القول: إن هناك مستويات عديدة فى اللغة الشعرية التى يصوغها الكاتب ويكتب بها

روايته إذ إن المستوى الأول والأهم لديه كما أرى هو فى ذلك الغزوغ أو الخيل الشديد والعنيف نحو التشكيف اللغوى، حيث ينزاح «المباشر» أو «الوضوح» و«الإشياء المدرسى» الذى يقع فيه غيره من كتاب هذا النوع من الرواية، فلحظة التخيل للحديث التى لفتت لفتة هذه اللغة الشعرية أو المجازية، ولا بأس من أن تكون الرواية هى الأخرى تحمل على صفحاتها ذلك الألق المفروح على نصوص مفتوحة على مدى مخيلة القارئ، ولم لا يكتب «الرواية بعدة الشعر، والشعر بعدة الرواية»؟.

اليس غاية الكاتب فى النهاية الاختلاف؟ الذى يميز اللغة الشعرية لدى سليم هى أنها بمثابة الدغل المساعد لتجوير المعنى، حتى وإن كانت هذه اللغة لا تستخدم فى غير المكان الذى حددته «الأسلاف» وأكثر اللغة مجاز، وأبست حقيقة، كما يرى ابن جنى.

وهكذا تتصاعد غرابية الأحداث أو «الحقائق» وتتراكب مع استمرار الكاتب على هذا التدفق اللغوى التجريدى، و الشعرى المحض:

«.. ثم انعطفت لتتصنر صوب المرمى الكلسى الشاسع، الذى علق بصفوره المساء ضياء شارد نسيه النهار».

«.. وهى تفك جدائلها المائلة إلى الشقرة قبل أن تعيد جعلها بإحكام أكبر تأمها للنوم الذى يبعثر الشعر بأمشاط حقيقته» - ص ١٠٨ - ١١٦.

وإذا كنا نسلم بأولى مسلمات «التنظير» للفن الروائى أو القصصى، فيمكننا القول ببساطة إن الرواية هى نتاج نهنية تخيلية لاستعادة واقع أو وقائع ومن ثم سردها

على الورق، وبالتالي فإن هذا التخيل يرتضى لغة الشعر، أكثر مما يرتضى أية لغة نثرية أو سرية أو وصفية أخرى، حتى ولو كانت تتعلق بأحداث ووقائع تاريخية ينسجها الروائي ضمن عمله بها هنا عودة لكيفية استعادة الزمن في اللغة الشعرية لديه، إذ يقول: «... كان الخريف في أوله المهمل، آنذاك حيث الغيوم الغريبة تجفل إحداهن من الأخرى فتذوب والجفاف الصيفي مطمئن إلى ولاء الريح/ مغيب سريع أعقب عصر النهار ذلك، مغيب أبيض استعار من الأرض الكسبية قناع فتونه - من ٩١»

لنعيد الآن قراءة هذه المقاطع التي وردت ضمن سياق النصوص المختارة أعلاه:

١ - علق بصغوره المساء ضياء شارد، نسيه للنهار.

٢ - النوم الذي يبعثر الشعر بأمشاط حقيقته.

٣ - الخريف في أوله المهمل.

٤ - الغيوم الغريبة تجفل إحداهن من الأخرى.

٥ - الجفاف الصيفي مطمئن إلى ولاء الريح.

واختياري لهذه المقاطع يأتي ضمن مقولاتي حول ما يختاره الكاتب من الصياغات الشعرية التي لا يلجأ إليها لوصف «مشاعر وجدانية» بل هي في سياقاتها اللغوية العام، شواهد وأدلة أكيدة على المصائر العدمية، والخيبات الدائمة لأشخاصه، والكاتب لا يتسلط على (أبطال) روايته، على الرغم من تحفظي على لفظة (أبطال) إذ لا (أبطال) في أعماله الروائية اللهم إلا إذا ما اضطررت لاستخدام هذه اللفظة باعتبارها صفة لشخصية أو شخصيات رئيسية في الرواية، (والشخصية قد تكون

نباتات أو طيوراً) لكن ثمة مسألة لابد من الإشارة إليها، في هذا السياق، وهي أن شخصياته الروائية لا تتحدث بلغتها الحقيقية، فهي بالأساس تتحدث معاً باللغة الكردية وبالطبع لكل لغة علاقاتها أو أطرها وأجواؤها النفسية، والروحية، والحضارية، ومن هنا فإن مهمة نقل هذه اللغة، أو الصورات ومن ثم ترجمتها إلى اللغة العربية التي يكتب بها الكاتب أعماله، إنما تصيف حملاً ثقيلًا إلى (أحمال) الكاتب، لكن الملفت أن هذه المسألة يعيها الكاتب، وينجح في مهمته، أيما نجاح لذا لا نجد قط أي استخدام للهجة (أية لهجة عربية) في كتابته، بل هو دائم الصبر كي لا تختلط لغته، بلغة أشخاصه، وحواراتهم إلا إذا ما استدعى الأمر لضرورة فنية، أو معرفية (مثلا الحوار بين موسى موزان والأشباح الأخرى).

لهذا أيضاً قد يصعب على الكثيرين اكتشاف ما يسمى بـ (المحلية) في هذه الأعمال، رغم أنها تكاد تضمج وتتفجر لالتصاقها الشديد، بذلك العالم، الواقعي والوحيي والمجهول بالنسبة للكثيرين، بل واقعية سليم (ومحليته) هما منبع الغرائبية لديه، إذ يجهل القارئ المكان الذي يكتب عنه ومنه الكاتب، فمن يعتقد أن «جارجان بوزو» الذي لا عمل لديه إلا حراسة ماء النهر، ليلاً ونهاراً، أو مطاردة الغيوم، هي شخصية من بنات أفكار الكاتب، فهذه مشكلته في فهم (الواقعية المريرة، أو حتى الواقعية الاشتراكية) وليست مشكلة الكاتب. 11

والحقيقة أن هذه الشخصيات (الأسطورية) ربما كان أغلبها على قيد الحياة، لا تزال في تلك البلدة «المتناثرة شمالاً» - قامشلي.

وهذا الواقع (السحري) لم يبتدعه الكاتب، ليبهر به القراء، وهو لم يصنعه بكل تأكيد، بقدر ما هو من صنع «بول» و«أنظمة» أرادت له أن يكون هكذا، فكان. وسليم بركات يدخل هذا (السحر المرير) بلغة هي من حقّه أن يتغذّما (سلاحاً) ليقتص من كل الأحداث والفرائبيات التي عاشها هناك.

ومثلما أفتتح الكاتب روايته بعراك الديكَيْن «رش» و«ويلك» فهو ينهي الرواية بهما وكأنهما الشاهدان الوحيدان، يتعاركان على حقيقة مخفية، ومخفية هي حقيقة ذاك «الشمال» الذي يتجه إليه سليم بركات كلما فرش أمامه سجادة الكتابة، ليكتب.

يتحدث في آخر سطره عن الديكَيْن: «كانا دون صوت في عراكهما هذا، على غير عادتهما التي درجا

- فيها على المصباح الاستعراضى الكثير... أما ريشهما فلم يكن ريشاً ذلك اليوم بل مالات من شحوب الغيم تمس جسديهما وتتفصل، تكمزق وتلتحم، وهما يتدحرجان دائرياً على الطريق الإسفلت المنحدر شمالاً صوب الجسر الصغير الذي لا عمر له. ونحن جازنا الجسر أنحدراً غريباً، من الحافة العالية للطريق، ليهبنا بين شجرات التوت. - هـ ٢٧٠».

ويعدّ قد يجد القارئ نفسه يزلق هو الآخر «شمالاً» ويتجه صوب شجرات التوت، التي تخفى ذلك البيت الغامض، حيث المخلوق الناري، هناك، حين نصل أى سؤال يمكن لنا أن نلقيه على شبح أكيد، متيق من آثار ذلك المخلوق الذي رحل إلى جهة.. المياه. ؟.



## خرائط للموج

### فصل من رواية بنفس العنوان

يستغرقني التطلع إلى تلك المجموعة من الصور.. شوارع دائرية وحارات ضيقة بعضها مسقوف وبعضها ذو أبواب، نساء في ملابس طويلة فضفاضة تصل إلى أقدامهن، وأخريات ملتفات بالملاءات والملس، يسدان على وجوههن الصبرة واليشمك والبيشة، وأخريات سافرات الوجوه، رجال يرتدون سراويل فضفاضة وجلاليب وعباءات وجبب وقفاطين اسطنبولية مع سراويل قصيرة ويضعون فوق رؤوسهم طواقى وعمامات وطرايش .. شوارع يقطعها الخيالة وقد لاذ المارة بجانبى الطريق .. نساء يطلن من خلف المشربيات، باعة يفترشون الأرض بالقفاص ومقاطف معبأة بالخضر والفاكهة وأطباق من الخوص صغت فيها أنواع منها بانتظام وهم يمسون بقب الميزان، ذكاكين ذات واجهات ضيقة وممتدة فى عمق الأبنية . منازل ذات أحواش وريوع كبيرة ومنازل تتألف من عدة طوابق . مجالس لعلما، وتجار وورش حرفيين وصناع . عربات كارو وسوارس وترام يسير على قضبان تجره البغال، متنزهات ويساتين وأراض فضاء وكيمان من الأثرية ويرك ومراكب شرعية ومجالس طرب وحلقات ذكر ومجالس قضاء .

ساعات وأيام نمضيها فى التجوال، نجمع الصور القديمة ونلتقط صوراً للشوارع والأبنية وأجزاء منها وبعض التضميلات المعمارية.. جوامع ومساجد وقصور ووكالات ومدارس وأسبله وريوع وساحات.

تطلع إلى القبة التى تطل الدرقاعة فى قصر الأمير ميطنة بخشب الورد فى نقوش زخرفية متدرجة تتخللها نوافذ صغيرة من الجهات الأربع بنفس الزخارف تتيج دخول الهواء موزعاً فى أرجاء القاعة، وتغطى وتعتمد إلى أجزاء من الصوائط، مفرنصات ذات ارتفاعات متدرجة، ويتصدر القاعة إيوان رئيسي مرتفع خلفه مشربية تحتل الحائط بكامله

وتحوى نوافذ صغيرة، ويطل على باحة الدار، ثم ثلاثة إيوانات يطل أحدها على حديقة خارجية، ويضم المبنى سلامك وقاعتين أخريين بينهما سلم يؤدي إلى الحرمك والتختيش واماكن المبيت بالطوابق العليا حيث يمكن المرور من خلال دهايلز وممرات تؤدي إلى أجزاء القصر المختلفة دون مرور بالقاعات الرئيسية، أما الأجزاء الأخرى من القصر فتتعامد فيما بينها حول الباحة وتضم الإسطبل وحجرة الطاحون والغرن واماكن مبيت الخدم.

كان يتشابه مع كثير من القصور التي بناها الأمراء والأعيان من سلاطين وبه وفرة من التكوينات والتفصيلات المعمارية التي يقتصر كل منها على وظيفة واحدة في الاستخدام اليومي، وقد بقيت تلك القصور بالصورة التي بنيت عليها وظلت مهجورة عبر حقب طويلة لا تحفظ سوى أسماء ساكنيها.

أما البيوت والربوع وبعض الوكالات المأهولة فقد تغيرت معالمها مع الوقت، هدمت أجزاء منها وأضيفت أجزاء أخرى كحلول عملية للاستخدام اليومي وتغير الظروف المعيشية، وإن كان ذلك يتم عشوائياً كما يرى السكان، وكان من الصعب مع هذه التغيرات والتحويرات تحديد عمرها الزمني سوى في بعض الأبنية المعروفة، ومعظم هذه البيوت والربوع تعيش فيها أجيال متعددة من الأسر معظمهم من أصحاب الحرف، أما الأجزاء المعمارية فيها فهي أكثر اختزالاً عن القصور حيث يتنوع استخدام أجزاء المبنى المختلفة في أكثر من وظيفة لتفي بأكثر من حاجة في الاستخدام اليومي.

نبدل جهداً ونحن نحاول التعرف على الكيفية التي تمت بها تلك التغيرات والتحويرات في الأبنية، يقوينا ذلك إلى حياة ساكنيها المتواصلة عبر أجيال مختلفة، وكيف يسرى القديم في الجديد، ذلك بساطة الأبنية والخامات المستخدمة فيها التي لا تتناسب مع الإسراف في بناء القصور التي سكنتها أسر وأجيال محدودة. لتبقى مهجورة حتى الآن.

نجلس تحت تعريشة الياسمين، في ذلك الجزء المرتفع من الشاطئ الذي يشرف على الخليج، حيث تتدفق مياه الفيضان بلونها المحمر محملة بالفرين ورائحة الفصوية، تغمر الجزر المزروعة بالخضر والحقول الصغيرة المحيطة بالضفاف تفيض الترع والقنوات وتتسرب إلى البرك تعصم منها أكواخ وبيوت الفلاحين والصيادين، يلد الناس إلى الخليج مع انكسار حدة الشمس، يتخذون مجالساً حوله، نرقب الغوارب الراسية في الخليج وقد ارتفعت صواريخها متزاخمة ومتشابكة مشكلة فراغات بأحجام وأشكال مختلفة تحتوى أجزاء من زرقة السماء.

يعد لنا الرجل العجوز الشاي وهو يواصل حديثه، يحكى لنا كيف كانت تلك الأرض خالية إلا من القليل من السكان، وكيف بدأوا يتوافدون إلى المكان ويقام البعض منهم باستزراع الأرض، واشتغل البعض الآخر بالصيد ثم أقيمت ورش ومتاجر، إلى تلك القرايط والجزر المزروعة بالخضر التي عمل فيها مع أبيه، كانت تأتي الجمال والحميز لتعمل المحصول إلى أسواق المدينة، تمنى أن يذهب يوماً مع هؤلاء التجار، وكان يحلم أن يمتطي النهر على ظهر إحدى تلك المراكب التي

يرأها تعبر أمامه محملة بالصناديق والمقاطف والباليص حيث يمكث الرجال أياماً مبحرين عبر النهر، يحكى عن عروس النيل التى ألغوا بها وكيف كانت تظهر لتلقى الرجال أيام الفيضان حين تندفع المياه فى القنوات وتمتلئ برك الازيكية والفيل والرطلى.

يحكى لنا حكاية شيخ الصيادين مع الولى التى يؤكد أنه شهد أحداثها بنفسه وهو صغير، أسأله: وهل كان ذلك فى زمن الولى؟ لكنه يواصل حديثه دون توقف قائلاً: إن الوزير استصدر أمراً من السلطان يفرض إتاوات جديدة على الحرافيش، أسأله: وهل كانوا فلاحين أم صيادين أم حرافيش، فيواصل سرد الأحداث ويعيد بعضها ويضيف تفاصيل وأحداثاً ووقائع أخرى ويحذف أجزاء، يتحدث عن قوافل التجار ومراكب الصيد وعمال التراحيل، وعن المرأة الفلاحة وبنت الشهندر والحطاب وشيخ السقاين والعياق والشطار والخليفة وقاضى القضاة وأمير الجيوش، وعسكر الدورية والكونستابل.. شخصيات وحكايات متداخلة لا أدرى أين تبدأ وأين تنتهى، يحكيها وهو لا يصيد ببصره، ولا تستطيع سمات الغروب الندية أن تمنع حبات العرق التى تنزلق فى غصون وجهه.

نسلطه الطريق المؤدية إلى الساحة وسط الزحام، نسير متشابكي الأيدي ونشوق الجمرع فى صف طولى، نطلق بالصفاخير. والشخائل المعدنية والباليونات الملونة وقد ارتدينا الطرايط ذات الشرأشيب .. المقام مزداناً بالربايات الملونة والمنصايح، ونساء فى ثياب زاهية يحملن السلال وصواني الأطعمة ويوقدن الشموع، مواكب الصوفية والمشاعلة وحلقات الذكر والإنشاد والمهرجون والحواة ورواة المسير والوعاظ.. وحلقات المبارزة والغناء وخيال الظل والأراجوز والفوازى، نتوقف. فى حلقة من الناس التفتوا حول دائرة من النيران المشتعلة، وشخص يرتدى سروالاً حريرياً ونصفه الأعلى حار، يطوف بالحلقة ثم يقفز من الدائرة المشتعلة فيصقق الواقفون، ويجوار المقام ازدحم الناس واعتلى رجل مقعداً وهو يسرد معجزات الشيخ والناس تكبر وتهلل ثم يأخذ فى العزف على الربابة، فقتصاعد الأنغام والناس تكبر وتهلل فيعيد المقاطع ونردد مع الواقفين: قل واستمع ذكرى من أنواره لمعت.

يتهدج صوته وهو يستحثهم على الإعادة مع تصاعد النغم: أيوه يا خويا أيوه لمعت ويمسج وجهه ثم يأخذ فى السرد الثانية.

تتجلى المعجزة المباركة فى الوجود، الليل يمضي وسط الأهازيج والإنشاد والطرب والرقص والادعية والغناء والابتهالات والهلل، جموع متراممة وباعة يعرضون أنواعاً من السلع والمأكولات وتضيع نداءاتهم وسط الزحام. تتلاقى الوجوه وتلتص العيون فى حركة لا تهدأ ولا يزد لها أن تنتهى، تفيض النفس بالنشوة وتنفرط عناقيد من الضوء أمام عيني لتتسع وتملا الدنيا بهاء.





تعلو همهمة وتتصاعد، ويعلو هرج يطفئ على الأصوات . ويتدافع الناس وفرس جامع يشق الجموع، يقرع الراكب بسوطه ويتدافع المارة على الجانبين، تتعالى الصرخات ويتدافع الناس متزاحمين ويقع بعضهم أرضاً يحاول الإمساك بالآخرين. أحاول أن أنتحي جانباً حين أشعر بلهب ينلمع في وجهي وكثفى ويلل في يدي حين أتحمس موضع الألم، يجذبني يوسف وسط الجموع ويندفع تجاه الفرس، يميل برأسه متفادياً السوط ثم يجذب الراكب فوقه ويوقعه أرضاً فتتكالب عليه الناس ويتهلل البعض وأرى دوائر مزدحمة في الساحة، وتمر لحظات ثم تفرقع سياط أخرى تفرقهم، وصف من الخيالة يتقدم ويشق الجمع فيندفع الناس إلى جوانب الساحة ثم الطرقات المتفرعة منها، وتخلو أمام الخيالة وهم يرمحون بخيولهم يتخاطفون الأسلاب، ويفرقعون بالسياط أنذرع في طريق جانبي مع المتزاحمين والمخ المقام وحوله موائد الطعام والزينات والعقد والأحجية والشموع، أمضى مع الخلق في طرق جانبية وتتفرق في طرق ضيقة ، تعبر بوابات وأبواباً في الظلمة لا أدري أين تؤول بنا ولا أعرف الطرق من البيوت ، أدخل مع بعضهم إلى مكان متسع صفت به أرائك فأجلس معهم إلى أن يظهر الأراجوز فيصنفقون.

- يوسف

أهتف حين أراه، وأكاد أقول للجالسين إنني أعرفه هو يوسف وأنا أشير للأرجوز. تعلو ضحكاتهم ويجلسون في ترقب يتابعونه وهو يتسلل إلى قصر السلطان ونرى الوزير وهو ينحني أمام السلطان، قائلاً له: كله تمام يا مولانا فيريت السلطان على كتفه قبل أن ينصرف وحين يستدير الوزير بوجهه نفاجأ بأنه أبو عرام شيخ (المسر) بنفسه، وأفراد المسر يأتون إليه بالامتعة التي سلبوها، يلقون بها أمامه ويوسف يرقبهم من مكنته، يتحين الفرصة ليشير للجموع، فتندفع لتسترد أشياءها المسلوقة، يستشيط أبو عرام غضباً ويصدر أوامره للحراس بالقبض عليه، ويوسف ينجر منهم بحيلة بعد أخرى ويجعل منهم مسخرة والناس تصفق له كلما نجا من مكيدة فأصفق معهم وأنا أنظر إليهم وعينا كل منهم عالقتان به، إكاد أقول لهم هو يوسف الذي أعرفه هو بنفسه، وإنني كنت قد عشت من العثر عليه.

أسير في الطرقات التي تضيق تدريجياً وسط مساكن متلاصقة حتى تصبح مرعات بين البيوت، الأضاح أجزاء أضيفت إلى الأراجيات والفراغات بينها بحيث تجعل المباني تبدو متداخلة ، يصعب تمييز فتحات أي منها عن الأخرى، كما تجعل الطرق تبدو متعرجة، مصاريع النوافذ في الأجزاء التي أضيفت عبارة عن ألواح خشبية بها فتحات صغيرة ومستديرة للتهوية، وأستطيع أن ألع في الفراغات أجزاء لمشربيات وفراغات لعقود سدت بالحوائط وأجزاء من أعمدة حجرية ورخامية وأفاريز عليها كتابات بالخط الكوفي والريحاني ومقرنصات متاكلة، تسقط أشعة الشمس عمودية على الطرقات فتزني من حرارة الجو المشيع بالطبيعة. ويقل عدد المارة في الطرقات بشكل ملحوظ.

أحاول أن أحدد مسارات الطرق واتجاهاتها وشكل الأبنية، أقف في مدخل أحد البيوت لأحتمي من حرارة الشمس . أشعر بهواء رطب وأصوات تنبعث خلفي فأستدير لأجدني أمام ساحة واسعة مسقوفة ومزدحمة بالناس ومن جوانبها

مكاكين ومربيات طعام وطاولات لبايعا يعرضون أنواعاً مختلفة من السلع، ملابس وأدوات منزلية وحلى مقلدة ومسابيح ويخمر وبسط وغير ذلك، نساء يجلسن على عتبات الأبواب يسكنن بالمنازل وقد تبتن الخيط في أصابع أرجلهن الممددة، أبواب مختلفة الأشكال والأحجام بتصديرها باب ذو درج عريض يقضى إلى ممرات يؤدي بعضها إلى ورش حرفيين ومساكن.. أشعر بتيار هواء رطب يسرى في المكان لا أتبين مصدره تماماً، الأرض منخفضة عن مستوى الطريق والمارة يواصلون سيرهم عبر ممرات جانبية، يتطلع بعضهم نحوى بفضول.

أحاول أن اتعرف على بعض المعالم والطرق المؤدية إلى الساحة، أسأل المارة فيشيرين إلى قبو يؤدي إلى طريق على الجانب الآخر فأنفذ منه، أسير في طرق تضيق أكثر بحيث لا تتسع في النهاية إلا لمرور شخص واحد، أمر بآبواب واقبية تفتقر للمنازل والأبنية حتى أرى جانباً من السور المرتفع وأحاول أن أتبين جانباً منه يؤدي إلى الساحة حتى أجد باباً فأنفذ منه إلى مكان متسع مزخج بالأبواب والنوافذ وفي منتصفه شجرة كافور جلس تحتها أناس على أرائك يتبادلون الطعام والشراب، والمداح يجلس وسطهم يثمد بصاحب الكرامات ، يدعوني للجلوس فأجلس على طرف الأريكة وأمسح رجلي بالمنديل، تنهض امرأة، في طرف الأريكة الآخر، تتناول قلة من سبيل وتناولها للجالس بجوارها يناولها للذي يليه إلى أن يناولها لى الجالس بجواري، أعب من مائها البارد بطعم النعناع الذي يطل عوده الأخضر من حلقها حتى ارتوى ثم أعيدها للجالس بجواري ويتناولون تناولها إلى أن توضع في السبيل.

أسألهم قبل أن أنصرف، يشير أحدهم إلى باب يؤدي إلى طريق جانبية فأمضى فيها، وأجدها تقضى إلى طريق دائرية تلفت حول المنازل، تخف حدة الحرارة تدريجياً، وأشم رائحة حريفة تزداد كلما سرت حتى أدرك رائحة الورد المميزة، وأجدني فجأة أمام البحر.

المياه تضرب في الجدران الحجرية ، مجموعة من المصفور تنمو فوقها الطحالب بفزارة وتغطي مساحات من المياه فيما بينها . أرفع رأسي فنفسي عيني وهج ساطع يعكس مفضضاً على صفحة المياه الزئبقية بأمواجه المتماكة، أظلم عيني بيدي وأحاول أن أنظر بعيداً، أرى المقام وسط المياه على مسافة غير بعيدة مزينة بالنقوش والأحجبة والعقود والأعلام الملونة والشموع مضادة بداخله.. أراه ينهض ويصعد القبة ناشراً عبايته ثم يجلس مرتباً فوقها بلحيته البيضاء، الكتلة التي تغطي صدره وحاجبيه الكثيفين الأبيضين، يتهدل أحدهما على جفنه ويغطي عينا نصف مخفضة بينما يحدق بالعين الأخرى في نظرة ثابتة، أطيل النظر إليه، ويخيل إلى أنه يراني بوضوح كما أراه وهو ساكن في جلسته.. أنراجع حتى الاصق الجدار ويمينا مثبتان عليه وسط الوهج الفلواني.

يتأرجح المشهد بين الوهج والظلال.. أخطو خطوات جانبية قصيرة دون أن أدبر وجهي، يصطبغ المشهد بحمرة خفيفة تزداد درجة قتامتها حتى تصبح حمرة واضحة ، وأرقب قرص الشمس وهو يسقط في المياه تدريجياً ، ويقول توهج الاحمرار حتى يخفى تماماً ويبرز هلال بعيد فتتجسر المياه.

تكن أهمية روايات صنع الله إبراهيم في أنها كانت دائماً مثار جدل ونقاشات منذ إصداره لروايته القصيرة الأولى «تلك الرائحة»<sup>(١)</sup> التي صودرت طبعتها الأولى قبل أن تنشر ثانية في تاريخ لاحق.

ومصدر الجدل حول روايات صنع الله إبراهيم عائد في اعتقادنا إلى سببين لا يقلّ أحدهما قيمة عن الآخر وهما حساسية المواضيع التي تتطرق إليها والمنحى التجريبي الواضح الذي يبدو بشكل جلي في رواية «ذات»<sup>(٢)</sup> وهي آخر رواياته الخمس مما أهّلها لأن تكون تجسيدا لمرحلة متقدمة في نضج التجربة الإبداعية لديه إضافة إلى كونها مثلت منحنى متميزا يذهب في التجريب إلى أقصاه.

وقد جاء بحثنا في تكنولوجيا النصّ استجابة لطبع ما غريب في الرواية/ المتن وهو انبثاؤها الشاذّ على علاقة تداوليّة (Alternance)<sup>(٣)</sup> بين طرفين مستقلّين لا جامع ظاهري بينهما: قسم أول سرديّ وهو ما يمثل الرواية بشكلها النمطيّ الكلاسيكي من حيث هي نشاط إبداعي قائم على التخيل، وقسم ثان توثيقيّ جمع فيه صنع الله إبراهيم كماً مائلا من الأخبار المنشورة على صفحات الجرائد حتى جعله أقرب إلى الملفّ الصحفيّ منه إلى العمل الإبداعي الأدبيّ.

#### ١ - كلاسيكية الحكاية.

تقوم كلّ قصّة مهما كان موضوعها على حكاية ما، ولكي يضمن السارد وصول هذه الحكاية إلى القارئ أو السامع توجبّ عليه تنظيم أجزائها بطريقة معينة. والمقصود من تنظيم الأجزاء هنا ليس تسلسل الكلمات ولا حتّى العبارات بل نظام تسلسل الأحداث<sup>(٤)</sup>.

## تجليات التجريب في رواية «ذات» لصنع الله إبراهيم

وفى إطار القيام بهذه العملية يجد السارد نفسه فى كل نقطة من الحكاية أمام احتمالات متعددة فيختار احدها ليواصل نسج هذه الأحداث رغم أن هذا الاختيار محكوم بجملة من القيود حتى يواصل المنطق ثقيل ما بقي من الحكاية. وأهم هذه القيود خضوع السرد لقاعدة السببية أو ما يسمى بـ«تعلّق السّابق بالأحقّ ومعناها أنّ «الامكانية الأخيرة التى يختارها القارئ بالسرد» التى تشكل نهاية الحكاية تتحكّم فى الإمكانية التى تسبقها مباشرة، وهكذا إلى أن نصل بداية الحكاية»<sup>(٤)</sup>. وبعبارة أخرى فإن الحكاية قائمة على جملة من الوظائف التى تكوّن نسج السرد وتتحكّم فى استراتيجيّة تطوُّره.

والوظائف الرئيسية فى الرواية هى تلك «التي تتوافق ووظيفة العمل»<sup>(٥)</sup> أو بمعنى آخر هى الأفعال الحاسمة التى تتحكّم فى خط سير الأحداث.

وسنحاول فى هذا الباب من عملنا أن نقطع السرد لتعيين وظائفه الأساسية التى تبدو فى رواية «ذات» مترابطة ضمن نسق يتطوّر مع عمر البطل. ببديئ القصر بولادة البطل «ذات» أى «السلطة التى انزلت فيها إلى العالم ملوّنة بالنساء»<sup>(٦)</sup> ثم ينتقل سرورياً إلى مرحلة شبابه حين تعرّف على «عبد المجيد» وتزوّجته وبهذا الزواج ينفّث الباب أمام مشاركة البطل فى النشاط الاجتماعى وذلك عبر دخولها سلك الوظيفة الذى لم يمكّنها من تعويض ما حرمت منه بقر ما غنى «شعورها بالتطلّع على مجتمع من العاملين»<sup>(٧)</sup>، ثم يبادرنا السارد فى الفصل الثالث بحكاية مشكلة أخرى تواجه البطل وهى «مسيرة الهدم والبناء فى العمارة»<sup>(٨)</sup> التى شملت كلّ الشقّ باستثناء شقّتها.

وإزاء هذه المراكمة الأولية من المشاكل تهرب «ذات» من القاهرة إلى الاسكندرية طلباً للراحة عند صديقة قديمة لها باحثاً عنّ يستمع إليها، وتعويضاً عما فقدته من تواصل مع باقى الشخصيات لكنّ «التي جاءت تحكى كان عليها أن تستمع إلى قصّة طويلة»<sup>(٩)</sup>. فتعود مجدداً إلى القاهرة لتصلها الأحداث الجديدة إلى التّصحب حتى تتمكّن من الاندماج مع زميلاتها وتتوافق مع الأبنية الاجتماعيّة الجديدة. ومن منطلق موقعها الجديد تسعى «ذات» إلى مواجهة غشّ التجار والموردين فتخوض معركة مع إدارتى الصحة والشرطة لدفعها إلى معاقبة العابثين بفسحة المواطنين لكنّها ترتطم بالصراخ والعرائل الإدارية ما يدفعها فى آخر الرواية إلى السكوت عن غشّ محالٍ محتيرة أن «الموضوع تافه شديد التّفاهة»<sup>(١٠)</sup> ويهوض التّفكّك إلى السكّطات كلّ مرّة الأولى «تصاممت على نفسها فهايرت المطبخ وأجهت بخطوات متعاقبة إلى المرحاض»<sup>(١١)</sup>. بهذه الجملة أنهى الراوى سرد حكايته مؤكّداً أنّ «التوافق بين البداية والنهاية يظهر كدليل على التّناسق فى البناء الحكائى، وكوسيلة يعرض من خلالها المؤلّف فكره وروايته للعالم»<sup>(١٢)</sup> فإذا تبيّنا الخيط الرّابط بين هذه الوظائف التّوزيعيّة لظهر لنا - كما ذكرنا - توافق تطوّر الأحداث مع المراحل البارزة من حياة البطل وهو ما سنحاول رصدّه فى هذه النّقطة

- انطلاق السرد: الولادة (دم)

- الزّواج

- الدّخول إلى عالم الوظيفة

- مسيرة الهدم والبناء (التّغييرات فى العمارة)

- الهروب إلى الاسكندرية

- التحجّب ومحاربة الفشّ

- انتهاء السرد: الفصل (البكاء)

وبد لغت انتباهنا خاصيّة شبه قارة في هذه الوظائف المذكورة وهي قيام هذه الأعمال على بناء ثلاثيّ ينتهي دائما بالفشل فكّل وظيفة يمكن تحويلها إلى حكاية بسيطة مستقلة رغم ترابطها العضويّ في علاقتها بتطور عمر ووعي شخصيّة البطلة، وكمثال لذلك يمكننا إيراد المثالين التاليين:

- الوظيفة الثّانية (الرّواج):

(1) الخطوبة - (ب) الرّواج - (ج) مسجون الرّواج والوحدة.

- الوظيفة السادسة (محاربة الفشّ):

(1) البطلة خشيّة الفشّ - (ب) مكافحة الفشّ - (ج) ترك المواجهة.

لقد أدّ المثالان السّابقان لدينا انشطار الوظائف السردية إلى وظائف أخرى ذات بناء ثلاثيّ ينتهي غالبا بالفشل. ورغم إمكانيّة استقلال هذه الأعمال فإنّ ترابطها يبيّني على تناسق بيان الرّواية ويؤكد خصائصها الحكائيّة. فقد قامت هذه الوظائف السردية على منطق زمنيّ خطيّ خال من خاصية التشويق يتابع حياة البطلة «ذات» فيمر من الولادة إلى الرّواج إلى «مشكلاتها مع رفاق العمل ومقاطعاتهم لها، ورفاق السكن وأحداثهم معها. ويقترب بشكل خاص من معاناتها في التّحوّل التدريجيّ إلى الحجاب»<sup>(١٤)</sup> حتى تتمكّن من إعادة التّواصل المفقود مع «آلات البثّ» (بقية الشخصيات) في

مجتمع تطفي عليه ظاهرتان متوازيتان هما سياسة الانفتاح الاقتصادي من جهة وتطوّر الظّاهرة الأصولية من جهة ثانية.

٢ - موت القصّ / غياب السّارد:

لقد أشرنا في مقدّمة هذه الدراسة إلى أنّ نصّ المدونة لم يكن قائما على مادّة حكاية فقط بل إنّ جزءا كبيرا منه - يقارب نصف حجم الرّواية - كان جمعا للمادّة الصحفية ممّا جعل هذا القسم يطرح إشكالية معقّدة في تصنيفه، وذلك نظرا لطبيعته الخاصّة، فمادته «مأخوذة بشكل مباشر من نثف الأخبار المشتتة عن الحياة الاقتصادية فمادته والسّياسيّة والدينيّة لمصر إبّان عقدي السبعينات والثمانينات»<sup>(١٥)</sup> لكنّ الالتجاء إلى هذه المادّة الصحفيّة تمّ بطريقة انتقائيّة، فلم تختار من الأخبار سوى ما تعلق بالتخلّف الاقتصاديّ والفساد السّياسيّ والابتزاز باسم الدّين، وبشدة قتامة هذه الصّورة التي قدّم فيها المجتمع المصريّ دفعت النّاقس إلى التّخلّل بنفسه ليصنّر الرّواية بالملاحظة الثّالية:

«الوقائع الواردة في بعض فصول الرّواية منقولة عن النّصّ المصريّ، القوميّة منها والمعارضة، ولم نقصد بإعادة نشرها تأكيد صحتّها أو الأساس بمن تناولتهم وإنّما قصد المؤلّف أن يعكس الجوّ الإعلاميّ العام الذي أحاط بمصائر شخصيّاته وأكّر فيهم»<sup>(١٦)</sup>.

في هذا القسم من الرّواية يتوقّف السرد العاديّ للأحداث ويختفي السّارد ليترك القارئ وحيدا في واجهة كمّ هائل من الأخبار المتعدّدة المصادر والمواضيع لكن رغم غياب التّعليق فإنّ اثر هذا السّارد موجود في اختيار الوثيقة الإخبارية ممّا يجعله متحمّكا بشكل غير مباشر في توجيه القارئ نحو فهم أعمق لا يظهر للوهلة الأولى.

صورته تلك من طبيعة المرجعية الفكرية أو الموقف السياسي، أو الواقع من الأزمة نفسها إذا كان الراوي طرفاً مباشراً فيها.

### ٣ - تكنولوجيا النص:

لقد فصلنا فيما تقدم من هذا العمل بين قسمين - منهجياً - ونحن نعلم أن وجودهما في داخل نَفْسِ النص الواحد له أكثر من دلالة ويؤكد وجود علاقات ضرورية لوجودهما على تلك الشاكلة.

### ١ - العلاقة اللفظية:

في الفصل الأول يقدم لنا الراوي البطلة موكلة في أرشيف إحدى الصحف الكبرى فيورد بذلك مبرراً داخلياً للقسم الوثائقي ويخلق بذلك سبباً لهذه النزعة التوثيقية من داخل الوظائف السردية وبذلك تصبح التقنية التسجيلية نابعة من الدأخل وليست مفارقة للنص (Para- Textuelle).

ولقد ذكرنا أن «الوظائف الأساسية التي يقوم عليها السرد خمس وهي على التوالي:

١ - الزواج

٢ - الوظيفة

٣ - الهدم والبناء

٤ - الهروب

٥ - محاربة الفش والتحجب.

فإذا الغينا منها ما هو ذاتي محض وهما وظيفة «الزواج» و«الهروب» بقيت لدينا ثلاث وظائف قد تكون

وفي سؤال صحفي طرح على صنع الله إبراهيم حول «هذا الكم الكبير من الوثائق والجهد الأرضي خصوصاً في ذات...» (١٧) أجاب: «وجود الوثيقة عندي هو مسألة طبيعية خالصة. أنا أحب الجانب التوثيقي وأشعر بأنه مسألة مرتبطة بالأشياء التي أعملها. ولكن تنظير هذه المسألة أمر لا يعنيني كروائي» (١٨). هنا ينتهي دور الكاتب ويبتدئ دور الباحث فطرح أمامه جملة من الأسئلة وخاصة ما تعلق بدور الراوي في هذا القسم التوثيقي. الذي طغت عليه «الرؤية الجمعة» حيث يتابع القارئ الحدث نفسه مرويّاً من قبل شخصيات عديدة» (١٩) وتبرير ذلك أن هذه الفصول تتأولات أحداثاً اجتماعية ووقت - فعلاً - تاريخياً مما جعلها موضوعاً ذا حساسية يصعب الإنلام بمختلف أبعاده إذا وقع تلقّيه عبر راوٍ واحد. وقد لا حظنا أن عدد الشخصيات الروائية يكثر ويتنوع كلما كان الموضوع أكثر إحراجاً وخاصة إذا ما تعلق الأمر بالأحداث ذات الميعة السياسية ففي تلقى خبر تمرد جنود الأمن المركزي» (٢٠) يجد القارئ نفسه أمام عدد كبير جداً من الروايات لنفس الحدث يقلب عليها تناقض المصادر بل وحتى المواقف، وعلى سبيل المثال لا الحصر سنورد بعضها: «ضابط بالأمن المركزي»، «جندي أمن مركزي»، «صحيفة الأحرار البيمنية»، «صحيفة أمريكية» «أحزاب المعارضة»، «صحيفة الأهالي اليسارية»، «إبراهيم نافع رئيس جريدة الأهرام»، د. «أحمد عبد الغفار»، «الصحف الحكومية تعترف...»

لقد خيّرنا إيراد كل هذه المصادر لأنها تجعل من الحدث ذاته - أي تمرد الجنود - يتلون بلون سارده فقد جاء تصويره مختلفاً تماماً من سارد إلى آخر ومكتسباً

مشتركة بين العديد من الشخصيات، وخاصة ارتباطها بالبطلة وافتتاحها على بقية الشخصيات - في الوقت نفسه - هيأها لأن تكون محمكة بالإبعاد الاجتماعية مما سمح لها بالاقتراب من طبيعة الوثائق وسياقاتها، وهو ما يطرح علينا مهمة البحث في هذه الدلالات.

#### ب - العلاقة الدلالية:

تبدو الوحدات الإخبارية في القسم التوثيقي - للنظرة الأولى - مستحصية على أي من التنظيم أو التصنيف وذلك لكثافتها واستقلاليتها الظاهرية عن بعضها، لكن بشئ من التعمق يمكن لنا إرجاعها إلى مجموعات كبرى سننظمها باعتبار حجم تواترها:

- الفساد السياسي،
- غلبة قيم السوق (النظرة المادية للحياة)،
- تنامي الظاهرة الأصولية الدينية،
- انهيار قيمة العمل.

فالمجموعة الأولى تبقى إطارا عاما لبقية الوقائع بحكم مسؤولية القرار السياسي في توجيه المجتمع، أما المجموعات الثلاث المتبقية فتلائم كل واحدة منها دلالياً وظلية من وظائف السرد فتتوزع كالتالي:

السرئائق	وظائف السرد
- الفساد السياسي	- محاربة الفقر
- غلبة قيم السوق	- مسيرة الهم والبناء (الاستهلاك)
- ظاهرة الأصولية	- التجهيز
- انهيار قيمة العمل	- الرقابة للصورية للبطلة والمهربا من الشخصيات للرواية.

وهكذا يبدو لنا أن السرد من حيث هو نشاط تخيلي لم يكن غير عملية تصغير لما ذكر في القسم التوثيقي فتصبح الرواية - من حيث هي حكاية - عينة مصغرة لما يجري في المجتمع إضافة إلى «الوظيفة الجمالية» (التي تقوم بها عملية التركيب (التي تتحول إلى ممارسة) دور للنشاط لوعي المتلقي والثير للذة الأساق ليه»<sup>(٢١)</sup> فتفخعه دفعا إلى محاولة التركيب فيصبح تبعا لذلك طرفا مباشرا في الرواية إذ يصبح لدى القارئ هامش من الحرية في إعادة تنظيم بعض مقاطع الرواية.

لقد انتهت الفصول السردية في هذه الرواية على «أعمال» بسيطة أقرب إلى النشاط الإنساني اليومي وقد ناسب ذلك منطق بناء «الوظائف السردية» الذي قام على التطور الخطي للزمن (logique chronologique) الذي يتوازي مع تقدم عمر البطلة وهو أكثر الأشكال السردية بساطة وكلاسيكية في جس الرواية، لكن هذه التقليدية سرعان ما تغيب لتفسح المجال لأقصى درجات التجريب بالنظر إلى البناء العام للرواية التي أقامها صنع الله إبراهيم على توزيع ثنائي يتقاطع فيه التخييل بالواقع والسرد بالوثيقة الصحفية.

#### خاتمة:

لا تعتبر ظاهرة استغلال الوثيقة حكراً على هذه الرواية فقد استعملها المؤلف نفسه في بقية رواياته مثل «نجمة أغسطس» و«اللجنة» و«بيروت بيروت» و«تلك الرائحة»<sup>(٢٢)</sup> بل إن هذه الظاهرة سابقة عليه، إذا استغلها العديد من الروائيين مثل الكاتب الأمريكي **دوس باسوس** (Dos Passos) لكن تجريب صنع الله إبراهيم في «ذات» تجاوز تضمن الوثيقة في السرد



التشظى مظهرا سيمولوجيًا لتفكك المجتمع الذي تدور  
في إطاره الرواية التي تحولت إلى نموذج بنائي تجريبي،  
يفتح أفقا جديدا أمام ظاهرة التناص وتداخل أنماط  
الكتابة.

إلى التوازن والتوازن شبه الكامل بين السّياقين، ممّا  
حول آليات الرّواية من الانبثاق على السّرد أساسا، إلى  
تقنية الكولاج (le collage) التي تلتصق فيها  
الأجزاء دون خيط سرديّ أو منطق ظاهر، فيوفر ذلك

## هوامش:

- ١ - صنع الله إبراهيم/ تلك الرّائحة/ الطبعة الأولى (مصدرت)/ مكتبة بوليفر/ القاهرة - ١٩٦٦
- ٢ - صنع الله إبراهيم/ ذات/ دار المسجل العربي/ الطبعة الأولى/ القاهرة/ مارس ١٩٦٦.
- ٣ - TZvelan Todorov les catégories du scit litesaise - com mumocation, 8 Paris - 1966 - P 140.
- ٤ - ميشال بوتور، بحث في الرّواية الجديدة - ترجمة فريد أنطونيوس - منشورات عويدات/ بيروت الطبعة الثانية 1982 - ص ٩٧.
- ٥ - عبد الفتاح كيليطو - قواعد اللعبة السردية (دراسة) - الرواية العربية واقع وأفاق - تليف جماعي دار ابن رشد/ بيروت/ طبعة أولى ١٩٨١ - ص ٢٤٥.
- ٦ - رولان بارت - النّقد البنيوي للمحاكاة - ترجمة أنطون أبو زيد/ منشورات عويدات/ بيروت ١٩٨٨ ص ١٠٧.
- ٧ - ذات/ ص ٩.
- ٨ - نفس المرجع/ ص ٢٠.
- ٩ - نفس المرجع / ص ٥٤.
- ١٠ - نفس المرجع / ص ١١٨.
- ١١ - نفس المرجع / ص ٣٥٢.
- ١٢ نفس المرجع الصفحة
- ١٣ Roland Bonnat et rearoacillet/ L'uneiroy du Roman/ P.U.F/ Paw 1972/P48.
- ١٤ صلاح فضل - تقنية الكولاج الرّوائي/ مجلة نصوص (الأدب والحريّة ج II) المجلد II العدد ٢/ صيف ١٩٩٢/ ٣٢٣.
- ١٥ - نفس المرجع ص ٣٣٢.
- ١٦ - ذات/ ص ٧.
- ١٧ - سؤال جمال ربيع/ لا صلة بين عالمي كالكاف/ حوار صحفي/ جريدة القدس العربي عدد ١٠٦٧ - ١٦ أكتوبر ١٩٩٢/ ص ٦.
- ١٨ - اجابة صنع الله إبراهيم/ نفس المرجع.
- ١٩ T. Talorov/ Lescategoies du recit/ P 148.
- ٢٠ - على امتداد كامل الفصل العاشر/ رواية ذات.
- ٢١ - صلاح فضل/ تقنية الكولاج الرّوائي/ ص 334.
- ٢٢ - حوار مع صنع الله إبراهيم / جريدة القدس/ ١٦ أكتوبر ١٩٩٢ / ص ٦.

## محمود أسين العالم



قراءة لكتاب:

## أساليب السرد في الرواية العربية لصلاح فضل

قليلون هم النقاد في أبننا العربي المعاصر الذين يتسلحون في كتاباتهم النقدية بمفاهيم ومناهج نظرية منسقة محدّدة، يحرصون على أن يجعلوها موضع تطبيق واختبار. وهي مفاهيم ومناهج مختلفة ومتعارضة، ممّا يعمق الحوار المعرفي والجمالي في ثقافتنا العربية عامة. ومن هؤلاء النقاد الأستاذ الدكتور صلاح فضل.

في تعليق قديم لي عن كتابة له عن أمل دنقل، كتبت انتهى - إن لم أكن قد انتهيت بالفعل - إلى القول بأنه يقف في حدود النقد البنّوي. على أنني بمتابعة كتاباته النقدية المتعددة والمتنوعة، تبين أنه يستفيد بالفعل بهذا النقد البنّوي، إلا أنه يسعى بدأب إلى تطوير أدواته النقدية، وإغنائها بمختلف الاجتهادات الجديدة في مجال النقد الأدبي، فضلاً عن اجتهاده الخاص، ولعلّ أهمّ المنهجى الأكبر الذى يسيطر على كتاباته الأخيرة هو تحديد التقنيات المهيمنة في التجايب السردية الأدبية عامة، محاولاً الكشف عن تجلياتها المختلفة، بعد أن طاف طويلاً بمختلف المصدّات النظرية للدراسات النصّية. ولعلّ كتابه أساليب السرد في الرواية العربية أن يكون من أبرز مساهماته في هذا الشأن.

في هذا الكتاب، يختار د. فضل هدفه بشكل محدد. فهو يصرّح على تجنب صعوبة النقد الحديث واستعصائه على القارئ المادى [ص9] بما يستلزم به من منهج أكاديمي خالص يستند إلى الرسوم والجداول البيانية المجافية بطبيعتها للحسّ الفني والتذوق النقدي لألوان الشعرية المتساوطة [ص8] دون أن يعنى هذا الاستغناء عن هذا المنهج، وإنما يكون القاعدة المعرفية الصلبة «التي تنطلق منها وعلى هديها الممارسات النقدية

العامة التي لا تفقد بهجة المصاحبة الحميمة للنصوص بمنطق الأدب ولغته الأثيرية» [ص ٨].

وتأتي كتابات الدكتور صلاح فضل تطبيقاً مخلصاً لهذا، فهي في الحقيقة معالجة نقدية لا تفتقد الركائز النظرية المنسقة العميقة، وإن تكن تتسم في الوقت نفسه بالمعاشية الحميمة للنص الأدبي تحليلاً وتقديماً، بلغة تجمع بين الدقة والرصانة من ناحية والجمال والحيوية من ناحية أخرى، فضلاً عن سعة الأفق الثقافي. وقد نتقن أو اختلفت مع النتائج التي تنتهي إليها دراساته، ولكن تبقى دائماً قيمتها الجادة المتميزة.

يحرص د. فضل منذ البداية على تأكيد أن النقد المعاصر لم يعد «يتحدث عن المادة القصصية اعتماداً على مضمون الخطاب السردى وتوجهاته المذهبية، فقد انتهت - كما يقول - سيادة الأيديولوجيا وشعاراتها القديمة» [ص ٩]. ولهذا فقد كان مسعاه هو أن «يستخلص من جملة المعارف التقنية في السرديات عدداً من المؤشرات الدالة» [ص ١٠] التي تسمح «بإقامة تصنيف نوعي جديد للأساليب السردية، أي من تحديد تقنيات السرد المختلفة». ولقد أفضت قراءته لعدد من الروايات إلى بلورة ملامح لثلاثة أساليب سردية مختلفة، هي الأسلوب الدرامى، والأسلوب الغنائى والأسلوب السينمائى - والملاحظ أن هذه الأساليب الثلاثة مستمدة من أجناس وأنواع أدبية وفنية هي المسرح والشعر والسينما.

ويرى د. فضل أن هذه الأساليب السردية الثلاثة إنما ترتكز على ثلاث مجموعات ثنائية من العناصر الروائية هي الإيقاع والمادة والرؤية. فالإيقاع كما يقول ينجم

عن حركتى الزمان والمكان، والمادة هي حجم الرواية وطبيعة لغتها، أما الرؤية فتتعلق بكيفية عمل الروائي وتوجيهه المنظور [ص ١١] وليس ثمة فاصل بين هذه العناصر - كما يقول د. فضل -، وإنما الفصل بينها فصل إجرائى تحليلى خالص. ولهذا ففي الأسلوب السردى الدرامى يسيطر الإيقاع، بمستوياته الزمنية والمكانية، ثم يعقبه في الأهمية المنظور ثم المادة. أما الأسلوب الغنائى فتغلب عليه المادة ثم يعقبها في الأهمية المنظور ثم الإيقاع. أما الأسلوب السينمائى فيسود فيه المنظور، ويأتى بعده الإيقاع ثم المادة [ص ١٢]. ويخرج د. فضل لللمحة من هذا التصنيف، برغم أنه يجدها في العديد من الروايات العربية المعاصرة التي تهيم فيها المادة الروائية على بقية العناصر، وإن يكن يجعل الصبغة الملحمية أقرب إلى الأسلوب الغنائى، وهكذا، فإن ما يميز أسلوباً سردياً روائياً عن أسلوب آخر هو مدى هيمنة عنصر من هذه العناصر على ما سواه.

وتأسيساً على هذا تبدأ قراءة د. فضل لبعض الروايات العربية المعاصرة، وتصنيفها مستبعداً كما يقول الجانب الذاتى في هذه الروايات أي أسماء مبدعيها أو شخصياتهم أو أقدارهم أو توزيعهم الإقليمى أو الوطنى، ومستبعداً كذلك توجيههم الأيديولوجى أو المذهبى، حتى يصبح أساس التصنيف الوحيد الصالح للتمييز العلمى الصحيح هو نوع الأساليب التقنية الناجزة وجمالياتها الوظيفية. [ص ١٣] أو بتمبير آخر «أن نتعامل مع كل نص ما هو التشكيل المسيطر وإلى أى أسلوب ينتمى» [ص ١٣].

وبرغم السلامة الشكلية لهذا التوجه المنهجي، فإننا قد نلاحظ منذ البداية أنه كان من الطبيعى - أن يثار

## ١ - السرد الدرامي :

يقدم د. فضل ما يسميه بالسرد الدرامي في ثلاثة نماذج روائية هي «يوم قتل الزعيم» لنجيب محفوظ و«الولاعة» لحنا مينا و«خالتي صفية والدير» لبهاء طاهر.

وفي تأكيد ما يسميه د. فضل بالسرد الدرامي يتبين د. فضل في رواية «يوم قتل الزعيم» عنصرين متعادلين في هذا السرد هما الإيقاع والمفارقة. فالضغينة المؤلمة من جدل هذين العنصرين - كما يقول - هي التي تفسر بنيته الدرامية وجهازه الدرامي المؤثر [ص ٢٠]. على أن الإيقاع في الرواية لا يعنى في المقام الأول درجة سرعة أحداثها وإنما - كما يقول - سرعة عملية الفن ذاتها التي يمكن قياس سلم إيقاعها من حذف واختصار وتعادل بين زمن الحكاية وزمن القول، والتباطؤ والتوقف. وهي جميعاً تعبر عن الزمن في سلم الإيقاع الروائي. إلا أن هذا الإيقاع يتداخل بالضرورة مع منظور الشخصيات في الرواية، مما يضاعف من تعقيده. ولهذا تكاد تخرج بنا الدراسة من نظام أسلوب السرد إلى بنية أحداث الرواية نفسها، وإلى التوازنات والمفارقات بين أحداثها وشخصياتها، التي يصرح د. فضل على تحديدها تصديقاً كمياً، لبيان مدى التعادل بينها، ففي دراسته لقياس الإيقاع الروائي بين الإيقاع الكتابي والإيقاع الزمني ينتهي إلى القول بأن هناك تعادلاً بين الإيقاعين، وذلك في المفارقة بين المشاهد الحواريّة والسرد. وكذلك الشأن في دراسته للعلاقة بين زمنية أحداث الرواية ووحدات الكتابة، فإنه ينتهي إلى تأكيد سيادة التوازن الدرامي. ثم هو يؤكد هذه الدرامية المتوازنة باستخدامه لقضية المفارقة التي نجدها سائدة في الرواية. على أننا

سؤال حول أسس التقنيات السردية الثلاث التي يقيم عليها د. فضل تصنيفه للأساليب المختلفة. فعلى أي أساس مثلاً يمكن القبول بأن الأسلوب الدرامي يسيطر عليه الإيقاع بمستوياته الزمنية والمكانية؟ بل ما هي الدراما في السرد الروائي، ألا تختلف عن المفهوم العام للدراما؟ ثم ما هي الأسس التي تجعل الأسلوب الفني تهيمن عليه المادة مع أن الإيقاع قد يكون أكبر ميمنة؟ ثم هذا الأسلوب السينمائي، الذي يهيمن عليه المنظور، ألا يخضع الأسلوب السينمائي نفسه للفنائية أحياناً أو الدرامية أحياناً أخرى، بل قد يكون التعاقب والتتابع الزمني والمكاني في الأسلوب السينمائي هو الذي يشكل بنيته الأساسية. لا أريد أن أفرض رأياً ولكن - في تقديري - أن مناقشة وتفسير السمات المختلفة للأساليب السردية المختلفة كانت تحتاج إلى مزيد من الإيضاح بدلاً من فرضها بشكل توقيفي منذ البداية. ثم هذا الاستبعاد المنهجي القاطع للعوامل الذاتية والأيدولوجية في دراسة الأساليب السردية، هل يتيح لنا بالفعل معرفة علمية صحيحة بهذه الأساليب؟ ولعل الملاحظة البارزة في الدراسات التي قام بها د. فضل في هذا الكتاب بروز التقييم الأيدولوجي بشكل صارخ أحياناً على حساب الدراسة السردية. ولعل بنية العمل المدروس قد فرضت عليه ذلك.

عذراً لهذا التدخل التساؤلي الذي ما قصدت به إلا القول بأنه كان من الضروري أن يبدأ الكتاب بتفسيره للعناصر والسمات التي حددها تقنياته المنهجية قبل أن يأخذ في تطبيقها.

ولنتنقل الآن إلى قراءة التصنيف الثلاثي الذي يعرضه لأسلوب السرد الروائي.

في دراسته للمخارقة في الرواية، نكاد نخرج من إطار السرد إلى إطار السياق الحدثي لا داخل الرواية وحدها بل خارجها [ص ٢٨ ما بعدها].

وهنا يبرز السؤال الأساسي حول مفهوم الدراما الذي يسبقه د. فضل على هذه الرواية سرداً وأحداثاً: هل التقابل أو التضاد بين الشخصيات والأحداث بما يقيمه من توازن، والمخارقة بما تقيمه من ازدواج في المعنى الواحد، هو الذي يفسى الطابع الدرامي على السرد العام للرواية؟

أكد اتصوري - عبر قراءة هذا الفصل الخاص بالسرد الدرامي في رواية «يوم قتل الزعيم» - مفهوم الدراما عامة عند د. فضل هو مفهوم يقوم أساساً على إيقاع الاتساق والتوازن بين طرفين متعارضين سواء في المعنى النصي أو بين النص والواقع. ويرغم أن د. فضل يشير إلى سمة الصراع في مفهوم الدراما إلا أن المفهوم السائد للإيقاع الدرامي عنده يفقد الدلالة الصراعية والتجاوزية المتصاعدة لمفهوم الدراما. فضلاً عن أن مفهوم الدرامي القائم على التقابل والمخارقة نستطيع أن نثبته في أغلب الأعمال الأدبية سواء كانت نرامية أو غير نرامية. بل أخشى أن أقول إن د. فضل - كما سنتبين بشكل أكثر تفصيلاً فيما بعد - يتبنى مفهوماً معيارياً أساسياً وحيداً للنوعية الروائية - سواء كانت سرداً أو أحداثاً هي بنية الاتساق والتوازن والوحدة العضوية عامة، والتي تكاد هي نفسها أن تكون مفهومه الخاص للدراما السردية أو السرد الدرامي.

فإذا انتقلنا إلى دراسته لرواية «الولاعة» لحنا معنا، وجدنا أنه يرغم تقييمه الكبير لها، باعتبارها «تموجاً

للأعمال الناضجة القوية، المستوفية للشروط الفنية اللازمة والمطلة لتجربة الكاتب الكفية» [ص ٤٦] فإنه سرعان ما ينتقل إلى تقييمها تقييماً أيديولوجياً بل ذاتياً قائلاً إن «فجوة واحدة تظل فاعرة فاما في قلب وروح حنا معنا وهي ارتباطها الحميم للوصول فكرًا وإنتاجاً بالبذء الاشتراكي الفضالي الذي ظل وفيًا له وما يتروى عليه من أحادية المنظور الحيوي حتى اليوم» [ص ٤٧] فالتزامه الأيديولوجي هو الذي كون رؤيته وتحكم في طريقة اختياره لمادته السردية من مخامات الحياة المبذولة أمامه، ويخلص د. فضل إلى القول بأن الخاصية المنبثقة من هذا الموقف والمطلة للملمح الأسلوبي الأبرز لديه هي تراجع اهتمامه بالتقنيات الفنية الروائية المصدنة أمام استجابته العفوية لضغط مادة الواقع عليه [ص ٤٧].

وأتساءل هنا: إذا كان لدى حنا معنا - كما يقول د. فضل - «شراهة عظيمة في تسجيل نمط الحياة التي اكتوى بها فنًا»، فما الذي يعيبه إذا كانت نتيجة هذه الاستجابة وهذه الشراهة عملاً فنياً؟ ثم ما هو المعيار للحكم على القيمة الفنية لعمله؟ هل من الضروري أن ترتبط هذه القيمة الفنية بتبني التقنيات الحديثة؟ أخشى أن يكون الموقف الأيديولوجي لناقدنا الفاضل - وهو حق - وليس الموقف الأيديولوجي المتضمن في روايات حنا معنا، هو الذي سبغ هذا التقييم النقدي بل كاد أن يلغيه وذلك في قوله «فإذا مددنا أبصارنا إلى مصير العالم الاشتراكي ذاته في الآونة الأخيرة لأرانا أن المنعطفات الحاسمة لا تفضي في الاتجاه الهندسي المستمر للاشتراكية، وأن قصاراهما هو تعديل مسار الرأسمالية لكي تصبح أكثر عدالة وإنسانية وأشد حفاوة بالتوازن بين الحريات الفردية والجمعية (...) إن حركة الحياة قد

خللت هذا النوع من الحماس المذهبي وأوشكت أن تكذب رؤيته. ولو أن هذا الفنان العظيم كان أقل مذهبية وأشد انصياعاً للقيم الحضارية الكبرى كما تجلى في العلم والحرية والرخاء، دون أن يجسدها في سبيل الحصر في الاستراتيجية الاشتراكية فحسب، لما كان في وسعنا أن نلاحظ الآن هذه الفجوة الكبيرة في أعماله بين الواقع والمثال، وهو الذي شبع تقريعاً للمثاليين المؤمنين» [ص ٢٨].

ولا مجال هنا لتقييم هذه الأحكام الأيديولوجية للأيديولوجية التي تبينها د. فضل في أدب حنا مينا. ولكن لعل هذه الأحكام أن تتناقض مع حرص د. فضل في بداية كتابه على تجنب تناول مضمون الخطاب السردى وتوجهاته الأيديولوجية.

على أن د. فضل ينتقل من هذا الموقف الأيديولوجي إلى تقييم نقدي عام لأدب حنا مينا، هو في الحقيقة. كما يقول هو نفسه - مصادرة على المطلوب بعينه قبل القيام بهذا البحث. يقول: «إن كاتبنا ظل أميناً للخطاب الروائي التقليدي إلى درجة كبيرة (...) وأنه لولا قدرته الفائقة على تفجير الطاقة الشعرية الكامنة في الحياة عن طريق استشارة التوتر الدرامي الذي يهز قاره على وجه التحديد لما استطاعت تجريته أن تعوض هذا الفقر الواضح في طرائق توظيف التقنيات السردية المحدثه على ما فيها من صلق وحرارة». [ص ٤٩]. وهي فقرة تكاد تعبّر عن معيارية مطلقة في الحكم على العمل الأدبي. فأي فقر في التوظيف للتقنيات المحدثه، بل أي معنى لهذه التقنيات إذا استطاع حنا مينا بتقنياته الخاصة أن يفجر الطاقة الشعرية الكامنة في الحياة،

وأن يجسدها في سرد يستثير التوتر الدرامي لدى قارئه!!.

. وينلس هذه المعيارية الأحادية المفروضة يرى د. فضل أن الرواية شديدة البساطة، وبسطة الهندسة لأنها تستخدم ضمير المتكلم فحسب، وتسير في خط زمني أفقي منتظم طيلة صفحاتها ولا تقوى على توظيف تقنية تيار الوعي ونموذج الشخصية فيها نموذج نمطي، مرسوم مؤكج، ولا وجود فيها لشخصيات حقيقية بكامل حضورها الفعلي وتناقضاتها الوجودية [ص ٥٢].

إلا أنه سرعان ما يتحدث بعد ذلك عن تمايزات في شخصيات الرواية التي يسجل بعضها «صوت الإنسان المتميز الغني المفعم برائحة الوجود الفعلي» [ص ٥٢] وإن عاد بعد ذلك يقلل من هذا التقييم بقوله: «بيد أن هذا المذاق للكلمات والتورات في أصوات شخوص حنا مينا وولعه الشديد بالكنايات (...) لا يلبث في رواية «واللاعة» أن يصبح لازمة ملحة تكاد تنم عن مهارة الصنيغ أكثر مما تقعم برائحة الحياة» [٥٢ - ٥٣].

وإذا تسألنا عن الطابع الدرامي لهذه الرواية، فإننا ننتبينها أولا - على حد قول د. فضل - في ما بين المشاهد الحوارية في الرواية، وقطعها السردية، من توازن يضبط إيقاع الرواية ويضفي عليها طابعها الدرامي المميز [ص ٥٤] إنه إذن طابع درامي - إن صح أنه كذلك - بين أسلوبين سردي وحواري. ولكن الملاحظ هنا، أن المفهوم الدرامي عنده - كما أشرنا من قبل - يكاد يكون هو نفسه مفهوم التوازن، على أن مفهوم الدراما عنده قد يخرج عن الحدود الأسلوبية إلى حدود أحداث الرواية نفسها من ناحية، أو إلى حدود الصراع الخارجي من ناحية أخرى.

استغرقت في تقييمها تقييماً أيديولوجياً، باسم ما تتضمنه من أيديولوجيات فضلاً عن محاوراتها أن تقرض عليها معياراً محدداً للنية الروائية تفتقده فيها، ولهذا تنتهي إلى أن تنسبها إلى مفهوم مسطح للآداب الواقعي وهو مفهوم أبعد ما يكون عن حقيقة الآداب الواقعي، لاسيما هنا للخوض في تحليل وتقييم رواية «الولاعة» أو روايات حنا ميخا عامة، وإنما اكتفى ببيان قصور مفهوم الدراما بالمنهج الذي استخدمه د. فضل في دراسة رواية «الولاعة» فضلاً عن قصور المعيارية الجاهزة والنهاية التي يتخذها معياراً لتقييم الأعمال الروائية عامة.

أما الرواية الثالثة التي يتخذها د. فضل نموذجاً للسرد الدرامي فهي رواية «خالتى صفية» والدير، لبهاء طاهر. وتبرز القيمة الفنية لهذه الرواية كما يقول د. فضل في بداية تحليله لها فيما تتسم به من «توازن التقنيات السردية وصفاء العالم للممثل، وتحقيق قدر كبير من التوتر والانسجام معاً. فالمعاصر المكونة لها تنظم في تشكيلات ثنائية ذات إيقاع مضبوط يسمح بتجسيد أبعادها منذ البداية. فعلى مسطح المكان الممثل للفضاء الروائي تقوم القرية مقابل الدير، وينقسم الناس في تالف مصب يعكس إلى مسلمين ونصارى، وتتكون الأسر من بنات وأولاد، تقدم علاقاتهم على الضيق والواصل بين الكبار والصغار» [ص ٦٤].

ولعلنا بهذه التقنيات السردية المتوازنة، وهذه الثنائيات المتقابلة نستطيع أن نتبين الحكم المسبق بالطابع الدرامي لهذه الرواية بحسب مفهوم د. فضل له والذي سبق أن أشرنا إليه للتقنية الدرامية للرواية - كما يقول - هي إبراز مفارقات التضاد بين العناصر والظلال

ود. فضل يجعل الصراع الأول صراعاً مركزياً ويسمى الصراع الثاني بالصراع الهامشي. أما الصراع المركزي فهو يدور في نفس شخصية الفتى الصغير في علاقته بلثى ناضجة تبعدة بانوثتها عن براءته الأولى، أما الصراع الهامشي فيقول عنه د. فضل: «إنه «الزعة» لا تفتأ تتكرر في كل روايات حنا ميخا، وهو صراع خارجي تضالي يتصل بالنشطة التوعية العمالية والنقابية وما كان يسمى بالسلوك الثوري» [ص ٥٧]. ولا يكاد يجد د. فضل أى علاقة أو تفاعل بين هذين النوعين من الصراع، فضلاً عن هذه الهامشية التي يسبقها على الصراع التضالي رغم دلالاته المهمة في الرواية وانعكاسه بغير شك على بنيتها وبنية سردها.

بل إن ما يسميه بالتوتر الدرامي لا هي هذه الرواية بحسب بل ما يميز الأساليب السردية في روايات حنا ميخا عامة هو مجرد ارتباط هذا التوتر بسيرته الذاتية كما يقول د. فضل. ولو صح هذا، لما اتسعت هذه الرواية، أو أساليب السردية في روايات الأخرى بالطابع الدرامي، بل لكانت أقرب إلى الطابع الغنائي الضال. بل لو صح هذا لما اتسعت هذه الرواية وبقية رواياته لا بالطابع الغنائي ولا بالطابع الدرامي ذلك لأنها من الآداب الواقعي والواقعي الاشتراكي على وجه التحديد كما يقول د. فضل وهو أدب يعتمد على الكناية - كما يقول د. فضل نقلاً عن جاكوبسون، والتي تعني أنه يعكس الواقع بشكل مباشر ويتجاوز معه ويوازنه فهو «خلق فتى صبيغ على نمط هذا الواقع وقطعاً مقاسه» [ص ٥٩].

إن دراسة د. فضل لرواية «الولاعة»، تكاد تشير إشارة خارجية إلى أسلوبها السردى الدرامي، وإن

التراكبية من احتكاكها اليسير في تقابلاتها الطبيعية [ص ٦٥].

على أن أبرز مظاهر هذا التضاد في تقديري هو هذا التضاد الحاد في القربة بين تسامح الدير المسيحي المتمثل في شخصية المقدس «بشاي»، فضلاً عن علاقة المردة العميقة التي تلف القرية كلها، مسلميها ومسيحييها، حتى مطاريدها الذين يبلغون مستوى من السماحة تجعل الدير يتسع لهم، ومستوى من الوطنية يدفعهم إلى الرغبة في الذهاب إلى سيناء لمحاربة اليهود، إنه التضاد بين هذا التسامح الاتقي وبين تصلب بنية الوعي - على حد تعبير د. فضل - لدى صفية، هذه المرأة الصعيدية برهه خاص التي أحييت وخنلها حبيبيها، فقرضت غيره واضمرت له الانتقام. أصبح حبها الشديد كراهية شديدة ليست إلا ذات التعبير عن شدة الحب.

ولهذا فالطابع الدرامي لهذه الرواية لا يتعلق بأسلوبها السردى، بقدر ما يتعلق بموضوعها المساوى الذى لا يصطلىح أى تقنيات سردية جديدة كما يقول د. فضل نفسه، على أن هذا الموضوع المساوى الذى يتمثل فى تصلب صفية وإصرارها على الانتقام من حبها الكبير، ليس هو جوهر الرواية. إنه موضوعها، ولكنه ليس مفهوماً أو جوهرها. أما هذا الجوهر فكانم بمهارة فنية فائقة وعمق دلالي منبث طوال الرواية والمتمثل فى هذه الرؤية المستنيرة المتفتحة العذبة لحقيقة التسامح الاجتماعى والدينى والوطنى والإنسانى المتماثل فى صعيد مصر بين طوائفه المختلفة التى تتصالب معها وتعمق نموها أوضاع اجتماعية طارئة وأساليب حكم إدارى متخلف جامد. إن الرواية أغنية باللغة الرفافة الفنية ذات الدلالة التحريضية فى مواجهة الفتنة الطائفية

التي كانت ولا تزال بقاياها فى مصر، وفى صعيدها بوجه خاص.

ولهذا كان من الطبيعى ألا يجد فيها د. فضل أى تقنية سردية جديدة، فسرديتها سردية مسترسلة فى بساطة ويسر، تكاد دلالتها أن تكون هى نفسها جمالها الفني الأسر.

ولهذا أكاد أقول فى ختام هذا الجزء الأول من الكتاب الخاص بالسرد الدرامى، أن الطابع الدرامى فى روايات هذا الجزء، ليس سمة لتقنياتها السردية، بقدر ما هو - بمستوى أو باخر - سمة لدلالاتها الوطنية والاجتماعية والإنسانية والتي كاد الإنشغال بالتقنية السردية الخالصة أن يغيبها.

## ٢ . السرد الغنائى :

تحت هذا العنوان يدرس د. فضل خمس روايات هى «الآن... هنا» لعبد الرحمن منيف، وهاتف الغيب» لجمال الغيطانى وتجربة فى العشق» للطاهر وطار، و«سرايا بنت الفول» لإميل حبيبي وكتاب «كناسة الدكان» ليصبي حقي.

والأسلوب الغنائى كما يقول د. فضل وكما سبق أن أشرنا، هو أسلوب تصبح الغلبة فيه للمادة المقدمة فى السرد حيث تتسق أجزاءها فى نمط أحادى يخلو من توتر الصراع ثم يعقبها فى الأهمية المنظور والإيقاع [ص ١٧].

يكاد ينفى د. فضل زمنية الرواية ومكانها فى رواية «الآن... هنا» رغم هذا العنوان الدال زماناً ومكاناً، فالرمن



في هذه الرواية كما يقول د. فضل زمن غائم في النص، لا يحتمك إلى محطات معروفة في السياق التاريخي من ممالك أو رئاسات أو حروب. ليس هناك عصر معين، سوى أننا في هذا العصر العربي الذي يريد أن يكون حديثاً [ص ٨٤]. بل إن التسفادي المحكم (الذكر المكان والزمان) الذي يطبق تقنية سياسية صارمة يضع الرواية زمنياً على اعتبار الأسطورة ويكاد يخرجها من للتاريخ ويصيفها بطابع ملحمي غائم [ص ٨٤] وكذلك الحال بالنسبة للمكان فـ«الهاء» كما يقول د. فضل لا يقل ذكاء ومرواغة ولا غياباً عن «الآن» والوطنان المذكوران في الرواية كناية عن غيرهما مما موران وعمورية لا وجود لهما في الخارطة العربية المعاصرة. علينا أن نبني تصوراتنا عن المكان على مجرد الحس بأنه يقصد السعودية وسوريا [ص ٨٥].

والواقع أن الزمن (الآن) ليس زمن الرواية بل هو الحضور القائم وليس الغائم الذي نعيشه ونعانيه نحن القراء. إنه الآن بالنسبة لأحداث الرواية وهو الآن بالنسبة لنا كذلك. وهذه الأنية المحددة للرواية جزء من دلالتها بل من شهادتها للعصر، عصرنا. وكذلك الأمر بالنسبة «للهاء» فـ«الهاء» هو هنا الشرق الأوسط. وموران بلد «طالع» لسنا في حاجة إلى الحس عن حقيقته ففي الرواية إشارة واضحة إلى أنها البلد الذي وقعت فيه رواية مدن الملح. ففي حديث «طالع» في الرواية، إشارة إلى «متعب الهزال» أحد شخصيات مدن الملح. أما عمورية بلد «عادل» فهي الاسم التاريخي الرمزي الواضح وهي البلد العربي الذي يتفق فكراً وسياسياً مع التوجه الاشتراكي. شكلياً على الأقل - مع تشيكيوسلوفاكيا حيث يُطالَج كل من «طالع» و«عادل».

وهناك أمثلة أخرى محددة في الرواية تصيداً مكانياً ودلالياً مثل تشيكيوسلوفاكيا (الاشتراكية سابقاً) وباريس ورمز الحرية. ولكل من هذه الأمثلة دلالة محددة في الرواية. ورغم التشابه النسبي بين ما عاناه طالع وعادل من تعذيب، فإن إصرار الرواية على أن يقوم كل منهما بعرض صورة دقيقة لما تعرض له من تعذيب، ليس تكراراً، بل يعبر عن دلالة مأساوية في الرواية. وفي الواقع - وهو التلاقي في التعذيب وقهر الإنسان والفكر في بلدين يختلفان أيديولوجياً اختلافاً بلياً. بل إن الأحداث التي تقع لهما في تشيكيوسلوفاكيا بالذات لها نفس الدلالة كذلك. وعلى هذا فإن الزمان والمكان المصدين في الرواية هما جزء من دلالتها. فهما مقصودان قصداً، وليس الهدف في الرواية مجرد التعبير عن تعذيب الإنسان للإنسان كما كان الشأن في العصور الوسطى. ولهذا فمنطق الرواية ودلالتها ليس مجرد عرض للتعذيب في السجون وخرف الإنسان وزعمه وتساهله عن حقوقه الذي يخلق السجن والسجان، مما يدفع إلى تقديهما. كما ذهب د. فضل - باتها تختزل طبقات الحياة وصراعاتها في ما هو سياسي مباشر وبالتالي فهي تعزل المستوى السياسي عن بقية الأبنية المادية الروائية مما يفرض إلى أحادية المنظور كما يقول د. فسخل. ومما اقتضاه التوازن في الإقناع الدرامي [ص ٩١].

وما جعل «توالى المشاهد الجماعية (في السجون) تسقط في الرتبة» لأن تجارب الأعداد في الفن كما في الحياة يعد الوسيلة الوحيدة لإبراز خصوصية وحياة التجربة الإنسانية [ص ٩١].

ولهذا جاءت كل مشاهد الرواية «مرصوفة من منظور ذاكرة واحدة تعمل في اتجاه واحد (...) مما يجعلها تقوم بدور «المنظور» المستطيل» (ص ١٠٠).

إن هذا النقد الذي يوجهه د. فضل للرواية نقد صحيح في إطار قراءته الخاصة للرواية من منظور مفهومه المعيارى للبنية الروائية عامة.

على أن د. فضل لم يتبين الطابع شبه التسجيلي والوثائقي لهذه الرواية، ولهذا كان نقده هذا. إن رواية «الآن...» هناك رواية فنية ذات خصوصية تسجيلية، إنها رواية شهادة على عصر، على مرحلة، هنا والآن، تحرص على أن تقدم تفاصيل التفاصيل لوقائع ما يعانيه الإنسان للمناضل السياسي هنا والآن من تعذيب جسيم، ولقد أشار عبد الرحمن منيف إشارة واضحة في حديثه عن الرواية عامة داخل هذه الرواية عن أهمية حسها الوثائقي، وقد لاحظ ذلك د. فضل نفسه (ص ١٠٧).

ولهذا، فإن هذه الرواية قد لا يتميز سردها بالطابع الغنائي كما يذهب د. فضل، بل إنها رغم طابعها الغنائي المتساوي العام يكاد يغلب على أسلوبها السردى طابع الوصف والتقرير الذي ننتج به بوجه خاص في المذكرات التي كتبها «طالع» وفي الإقصاء الذاتي الذي قام به «عادل» الذي يغلب عليه السرد الوصفي العقلاني. ولأشك أن هذا السرد الوصفي التقريري يتلام مع طبيعة الأزمة الخارجية - في الجوهر - التي عاناها كل منهما! فقد كانت أزمة سجن وتعذيب، وذلك على خلاف الأزمة الداخلية الباطنية التي عاناها «رجب» في رواية «شرق المتوسط» لعبد الرحمن منيف بسبب اعترافه في سجنه. ولهذا كان الطابع المهيم على هذه الرواية هو طابع الإقصاءات النفسية العاطفية الغنائية.

على أن الملاحظ على دراسة د. فضل لرواية «الآن...» هنا أنها كانت تقتصر على طبيعة بنيتها الروائية عامة ولم تلمس أسلوبها السردى إلا لساً هيئاً فضلاً عن المعيارية في أحكامها على ما ينبغي أن تكون عليه بنية الرواية.

ولا تخرج ملاحظاتها على تحليل د. فضل للأسلوب السردى في بقية روايات هذا الجزء المخصص للسرد الغنائي عما سبق أن ذكرناه بالنسبة لرواية «الآن...» هناك. ولهذا قد تكفى بإشارات سريعة عن بقية روايات السرد الغنائي.

ونبدأ برواية «هاتف اللبيب» لجمال الغيطاني التي يقول عنها د. فضل أن السمة الغالبة عليها من منظور شخصياتها الفواعل تظل أحادية الصوت غنائية الروح، خالية من الصراع إلا ما يتردد في باطن الشخصية ذاتها من حركة داخلية متموجة [ص ١١٢] فضلاً عن ذلك، فإن المؤلف - جمال الغيطاني - ينقل لفاتجارب في القراءة أكثر مما يمثل معاشيات في الحياة. [ص ١١٣] ويرغم أن د. فضل يجعل هذه الرواية من صنف السرد الغنائي إلا أنه يرى أن مؤلفها أسرف في الاعتماد على لغة كلاسيكية في لغة الوصف، ولهذا فإن الرواية مفعمة بهذه البدانة والسمنة الوصفية، وإن كان يستخلص في النهاية صفة عاطفية كامنة تحت السطح السردى مما يتجاوز مجرد الوصف الخارجي، ويكشف عن أحد الزناجب الشعري في سرد الغيطاني ذات المذاق الحمصي والغنائي الشفيف [ص ١٢٧].

وفي تقديري أن لغة هذه الرواية ليست لغة وصفية كلاسيكية، بل هي لغة تمتاز بغنائية موضوعها بل هي

لغة غنائية ذات عمق صوفي إيحائي، وإن اختلفت مستوياتها باختلاف رحلتها الجوانية. وهي زاخرة بالفعل بالوصف التفصيلي للعديد من الأشياء، ولكن تفصيلية الوصف نفسها تضفي على الوصف نفسه ملامح غيبية سحرية، إنها لغة سرية ملتصقة بموضوعها تحتاج إلى دراسة تحليلية تفصيلية.

أما تجربة في «العشق» للطاهر وطار، فإن د. فضل يرى أن أسلوبها السريدي يضغط لمنطق داخلي صارم ومنظم في شكل حتمي وإيقاع شخصي [ص ١٣١ - ١٣٢]، ولكنه سرعان ما يتبين كذلك في هذا الأسلوب السريدي «كمية ضخمة من المادة الثقافية الغفل المطرزة على حفاف النص أو ما يسميه بالزمننة الموشاة.

ويضرب مثالين على ذلك. المثال الأول: هو وجود العديد من الخبرات الإنسانية المكثفة في عبارات مبلورة مضغوطة تتداخل في النص. والمثال الثاني: هو الخروج من جسد النص للتخيل نفسه ليتحدث عن أسماء وأشخاص في الواقع الخارجي المعاش [ص ١٣٣ - ١٣٧] ويرى د. فضل في هذا نوعاً من الثقوب التي تؤدي إلى خرق القوانين الدرامية للنص بحثاً عن لون من الطرافة الغنائية المباشرة [ص ١٣٧] وإلى جانب هذا الخرق فإن الرواية تمتلئ كما يقول بـ «أمر الإحلال في أشكال مختلفة مثل الإحلال بين الذات والموضوع، أو بين الفصول بعضها ببعض، ويرغم ما تضيق هذه العمليات الإحلالية من مذاق غنائي فإنها «تمضي كما يقول د. فضل في اتجاه مضاد لمبدأ أساسي تعتمد عليه أساسيات الرواية وهو ضبط الإيقاع بشكل درامي» [ص ١٤٤].

ولعل ما يميز دراسة د. فضل لهذه الرواية هو إشارته الذكية إلى التفاعل والتنازع بين البنية السريدي المعقدة للثقافة للنص، وواقع الأحداث التي تجري في الجزائر، وهكذا لم يعد تحليل الأسلوب السريدي معزولاً مغلقاً منفصلاً عن مضمون الرواية أو عن السياق الذي يتحقق فيه أو يعبر عنه. ولكن د. فضل نتيجة لرؤيته المعيارية الثابتة للبنية الروائية ينتهي إلى ما يشبه خلط الطابع القصصي أو الروائي عنها بقوله: ولكنها - أي الرواية - في نهاية الأمر - تظل تجربة سرية تتمسك القص وتغني به دون أن تتحقق فيه [ص ١٤٤].

ولعلنا نجد نفس هذا التقويم السلبي الأخير في دراسته لكناسة الدكان ليحيى حقي. فهو ينتقد ما تتسم به «كناسة الدكان» من نثار مبغض وموتجاف سريع، ذلك أن العناية بالتصميم الكلي والهندسة الداخلية للنصوص كان سيحولها من كناسة إلى سبيكة مصقولة، [ص ١٦٠]. إن السبيكة المصقولة هي الرؤية المعيارية الثابتة لبنية الكتابة عند د. فضل. ولهذا يرى أن أصوات التي تتعدد في كتابة يحيى حقي واللفاظ التي تتمثل في أسلوبه تتجاوز ولا تتمازج، فتشكّل - كما يقول - من طبيعة مهجنة تلف فيها الكلمات العامية إلى جانب الفصحى دون ترايد لجعل من الكلمات التي تلغى هذه اللثائية [ص ١٦٠] وهو يرى في هذه الكناسة سيرة ذاتية من نوع ما يتجلى عند كل من شوقي والنديم (اعتقد أنه يقصد بيرم) تصب في وهاء الغنائية الجماعية، حيث يصبح الأديب تاطلاً باسم غيره، دون أن يفقد بمواقف متميز [ص ١٦٠] (...) أما دراما الحياة فهي تحتاج لسرد غير ذاتي في جوهره لخلق عوالم وأكوان مصفوفة تحاكي الكون الأكبر وتبرز قوانينه. ولا طاقة - كما يقول -

للكنيسة اللاتعة بتقديم شيء غير رماد الحياة التي كانت متروكة من قبل وكانت تلعب في ثنائياتها أحياناً بعض الصور السردية الغائبة [ص ١٦١].

ولهذا لعله بحسب تقاطع مع الرقعة المتناهية يكاد يخرج، بل يضرخ بالفعل كنيسة المكان من صفة «الأدبية» [راجع ص ١٥٩]. إنها لا تتفق مع معياره الجمالي والدلالي الذي تتحدد به أدبية الأدب وروائية الرواية.

وان يختلف تقييم د. فضل لرواية «سراي بنت الغول» لإميل حبيبي. وهو يكاد يلخص هذه الرواية بما يمكن أن نسميه بالكولاج التراثي. فمن المعالم المازنية في كتابة إميل حبيبي هو ما الملح برغبة التحضير والتأصيل اللغوي، حتى لتصبح القواميس والدواوين والكتب التراثية لديه أنبية مكشوفة لذاكرة تغترف منها وتتسبها في كل مرة [ص ١٦٥] ويلسرد. فضل ذلك بحالة الانضلاع التي تهدد الفلسطينيين في هويته الثقافية. ولهذا يتشبث بحرفه وتراثه معاً. إلا أنه يرى أن هذا الرمي الصاد بجمعية التأصيل اللغوي فضلاً عن التاريخي والجغرافي، يسفر عن شكل من أشكال «تغريب» الكتابة الفلسطينية بالإمعان في تعريبها [ص ١٦٥]. وينتهي د. فضل من دراسته لهذه الرواية، بأن بنيتها الخالصة منتشرة، ومشتتة لا تكاد تندرج في سلك مستقيم ولاتنسج حدثاً طويلاً نامياً في مراحل متتابعة، بل تنثر مجموعة «أحداث» صغيرة لا تربطها سوى شخصية الراوي المتطابقة مع شخصية المؤلف [ص ١٧١] مما يجعلها تقف كأحياناً عنصراً مهماً جوهرياً في الرواية الطويلة وهو تنامي الأحداث واكتمالها في كيان عضوي [ص ١٧٦] وهو يسمى هذا

الأسلوب السردى بأنه نوع من الأسلوب السينمائي المشحون بالعواطف لا المواقف وهو أسلوب متوازن مع الروح الغنائية في السرد [ص ١٧٢].

ويعصرق النظر عن محاولة د. فضل تفسير هذه الرواية تفسيراً سياسياً يتفق مع الوضع الراهن لمواقف إميل حبيبي السياسي، فإنه من ناحية الأسلوب السردى يضرجه من معياره الخاص بالبنية الروائية، وإن جعله كاتب قصة بالدرجة الأولى لا كاتب روايات [ص ١٨٠] ولم تشفع له عند د. فضل حتى روايته «المتضائل».

وفي نهاية قراءة دراسة د. فضل لهذه الروايات الخمس التي يرى أنها تتسم بالسرد الغنائي، فليس ثمة ما نضيف إلى ما سبق أن ذكرناه من أن دراسة د. فضل لم تقف عند حدود السرد لهذه الأعمال الروائية، بل كانت تفرج إلى بنيتها العامة أحياناً، فضلاً عن محاولة التفسير الدلالي، بل ومحاولة الخروج أحياناً إلى السياق الخارجى لبعض هذه الأعمال الروائية لتفسير بعض جوانبها، فضلاً عن تمسكه المتصل بمعياره العديدي في تحديد وتقييم روائية الرواية، إلى جانب ملاحظة تداخل أساليب السرد تداخلاً واضحاً في أغلب الروايات مما يجعل الحدود بين هذه الأساليب وخاصة الدرامى والغنائى وأخيراً السينمائي كما لاحظنا في دراسته لرواية «سراي بنت الغول».

### ٣ - السرد السينمائي :

يدرس د. فضل روايتين في إطار هذا الأسلوب السردى هما «وردي ليل» لإبراهيم أصلان، «وذاة» لصنع الله إبراهيم.

يقول د. فضل في مقدمة هذا الجزء من كتابه عندما نتأمل مشهد الرواية العربية المعاصرة نجد أن الأسلوب السينمائي قد أخذ يتسلل عبر مجموعة من القنوات بنسب متفاوتة لدى الكتاب<sup>[ص ١٨٩]</sup> ولهذا يختار هاتين الروایتين اللتين يعدهما أكثر الروايات تمثيلاً لهذه الظاهرة.

في رواية «وردية ليل» يأخذ د. فضل في متابعة مشاهد حركة الأحداث من الخارج وهو ما يميز الأسلوب السينمائي. فالسينما كما يقول: فن يكرس سلطة المكان على الزمان، فهو يعتمد على الفضاء البصري وتحريك المشاهد فوق سطح منظور [ص ١٩٢] على أن الزمن نفسه - كما يقول - يتم التعبير عنه بطريقة بصرية. وهكذا يتجسد في الأسلوب السردى للرواية خاصية البعد السينمائي المعتمد على السطح في التجسيد وعلى المكان في تقديم الزمان (ص ١٩٦) وهذا ما يأخذ د. فضل في رصده في بنية رواية «وردية ليل»، فالرواية - كما يقول - تتألف من مجموعة من «الحبات» الصغيرة، التي تتفاوت قليلاً في حجمها. وليس فيها وحدة حدث كلى ولا وقائع متكاملة، بل هي تقدم جملة من المشاهد المتناثرة في حياة حفنة من الرجال (ص ٢٠٠) والرواية - كما يقول - تتخذ أسلوب الرصد الخارجى المركز الذى يعتمد على التقاط المشاهد وعرضها دون ربط أو تعليق (...) ولكن شمة تيار خفى يسرى بين هذه الحبات ويجمع عقدها (ص ٢٠٠) وهي تدور - كما يقول - على إطار زمنى يمتاز بالإبهام والسكينة والصميمة، وهذه الصميمة هي جوهر تيار الرواية ومحور دلالتها الأساسية، وهو يؤكد هذه الدلالة مرة أخرى قائلاً: هذا هو لب الرواية، تصوير طاقة الصنن في العلاقة بين الشخص والاشياء وإشغال نور الحياة في قلبها ببساطة وألفة أسرة (ص ٢٠٠ - ٢٠١).

ونلاحظ أن د. فضل في هذا الفصل يكتفى بوصف الطابع البصرى للمقطع المنقول من مشهد لمشهد في هذه الرواية مع المصارنة المتصلة بين طريقة بنية الصور والمشاهد بالكاميرا تصفيراً وتكبيراً، ومن منظور واحد إلى أكثر من منظور وبين تحقيق هذه الطريقة نفسها في بنية الرواية عامة عن طريق الراوى وفي بنية هذه الرواية بوجه خاص، ثم ينتهى فى النهاية إلى تفسير الرواية تفسيراً انطباعياً عاماً.

وفي تقديمى أن الطابع الغنائى الإيحائى فى سرد هذه الرواية الذى يستفيد كثيراً من لحظات الصمت والفراغ، فضلاً عن دلالتها الاجتماعية الاحتجاجية العميقة التى تتطلع إلى تغيير، والتى تنعكس كذلك فى بنيتها السردية بشكل رمزى فى بعض الأحيان، أهم من المظهر السينمائى السردى المنقطع فى بنيتها رغم توفر هذا المظهر بغير شك. وما أكثر الروايات التى تستلبد من التقنية السينمائية فى بنيتها فضلاً عن أسلوب سردها، وخاصة فيما يتعلق بالاشارة بالاك، وفى الانتقالات السريعة بين الأفضاع والامكنة والأزمنة والأشخاص أكثر مما نجده فى هذه الرواية.

وننتقل أخيراً إلى رواية «ذات» لصنع الله إبراهيم التى تكاد معالجة د. فضل لها أن تبلور منهجه النقدي وزيته الفنية والدالية عامة.

يؤكد د. فضل منذ البداية على الطابع التسجيلي لهذه الرواية الذى يقيم عالمه المتخيل - كما يقول - على جذوات الواقع الخارجى من جانب كما يستمد منها من قصاصات الصحف ومن «حياة» أبطاله كما يمتثلهم من جانب آخر [ص ٢٠٠] ولهذا فهو يزاوج بترتيب صارم بين وحدات السرد القصصى ووحدات التوثيق الصحفى

بتقنية تشكيكية سينمائية محدثة يمكن أن نسميها «الكولاج» [ص ٢٠٥].

إلا أن د. فضل يسارع منذ البداية بتقييم قصاصات الصحف التي تحقق لها الرواية هذا الاندواج قائلاً: إن المؤلف لا يختار «من تنف الأخبار المشتقة من الحياة الاقتصادية والسياسية والدينية لمصر إبان عقدى السبعينيات والثمانينيات أى منذ بداية عصر السادات (...) سوى أخبار السرقات والنهب والفساد والابتزاز السياسى والدينى (...)» وكأنه يضع يده فى «مقلب زياته» ليخرج منه النفايات العفنة ويرصها تحت أنف القارئ» [ص ٢٠٧]. وهكذا يبدو أن د. فضل لا يقتصر على تطويل الأسلوب السردى للرواية بل يسارع إلى تقييمها تقييماً إيديولوجياً كذلك كما فعل من قبل فى دراسته لبعض الروايات السابقة. ولهذا تكاد دراسة د. فضل لرواية «ذات» أن تتراوح بين نقدا يتسم به طابعها التوثيقى من تشئت وتجزئ. ويفتقد التتابع المنطقى والسببى، مما يكاد يعبر ضمنياً عن رفض عام للمنهج التوثيقى فى الفن الروائى أو على الأقل عدم قبول د. فضل له، وبين التقييم السلبى لهذا التوثيق نفسه وإدانتته والتشكيك فى كمال مصداقيته [ص ٢٢٠] التى لو صحت للمعلومات التى تتضمنها «لكان هذا الوهن فى طريقه الحتمى للندمار الحقيقى» [ص ٢٢١] هذا إلى جانب عدم توفر التجانس بين هذا الجانب التوثيقى فى الرواية وجانبها السردى الحكائى. وعلى هذا فبرواية ذات - كما يرى د. فضل - لا تقوى على خلق عملية التراتب العضوى المكونة لها، بل ترص الفصول والاستشهدادات كما يترأى لها اعتباراً، بحيث لا تلنس عملية التتالى الضرورية فى السرد ووصول إلى ذروة أو ما يشبهها لا بين الأجزاء الخبرية والسردية فحسب وإنما حتى فى مصمم تكوين هذه

الوحدات ذاتها، وهذا مما يجعل الرواية - على حد تعبيره - مسطحة، قد لصقت أجزاؤها كيفما اتفق، وامتلأت مساحتها بكمية ضخمة من الأصوات المتنافرة دون أن تكون لحناً متعدد الأصوات، اللهم إلا النغم الجنائزى العام [ص ٢١٧].

وليس هنا مجال لمناقشة هذا التقييم مناقشة تفصيلية. فالقضية الأساسية التى أشرنا إليها أكثر من مرة هى أن د. فضل يتمسك بمعيار ثابت نهائى فى تقييم الأبنية الروائية يشبه سرير بروكست فى الأسطورة اليونانية القديمة. وبغضاً عن هذا، فإنه يتجاوز حدود الدراسة الأسلوبية السردية إلى التقييم الأيديولوجى. ويصرف النظر عن اختلافنا مع هذا التقييم، فهو يناقض مقدماته المنهجية الأولى.

وأخشى أن الرؤية المعيارية الثابتة للبنية الروائية عند د. فضل، لم تُنحَ له أن يتبين التناسج العميق الإبداعى رغم الثنائية المظهرية فى بنية رواية ذات، فضلاً عن عدم تبيينه للدور الفاعل الأساسى الذى يلعبه الراوى فى هذه الرواية والذى يفسى على الرواية بعداً ثالثاً دلاليًا وجماليًا تركيبياً يسهم فى إثارة جو من التهمك والسخرية، وفى نسج لُحمة البنية الثنائية للرواية.

على أنه برغم هذا الاختلاف بين رؤية د. فضل ورؤيتى للأعمال الروائية التى ضمنها هذا الكتاب فإن هذا لا يقلل من الفائدة الكبيرة التى استفدتنا من قراءة هذا الكتاب، ومن القيمة الجادة والاجتهاد المخلص لهذا الكتاب الذى يضيف بحق صفحة جديدة إلى تراثنا النقدى العربى المعاصر، ويفتح أفقاً فسيحاً للحوار الفكرى والمنهجى فى حياتنا الأدبية والثقافية عامة.



## محمود أمين العالم والعودة إلى المستقبل

فى كتابه الأخير، الصادر عن دار المستقبل العربى، والمعنون «أربعون عاما من النقد التطبيقي: البنية والدلالة فى القصة والرواية العربية المعاصرة» يتجلى أمامنا محمود أمين العالم بكل حرارته وعنفوانه، نموذجا للمفكر الحر المناضل الذى يضع ثقافته فى حالة تأهب قصوى دائما ويصوغها رسالة مباشرة لتأسيس الوعى وتنمية طاقات المجتمع وتفجير إمكاناته الإبداعية على كل الأصعدة، فالنقد عنده ليس ممارسة مهنية روتينية، ولا واجبا اجتماعيا يقوم به على مضض وتأفف، شاكيا من مسئولياته ونتاجه، ولكنه مشاركة فعالة منتجة فى الحركة التاريخية للثقافة وإسهام مباشر فى خدمة الإنسان المبدع والمثقف، بمقدار ما هو مشروع متكامل لتأصيل المعرفة بظواهر الفن والوجود.

واللافت فى هذه الممارسة أنها لم تكف لحظة واحدة عن مراقبة الخواص النوعية للأعمال الأدبية حتى وهى تعرضها على أشد المحطات الأيديولوجية صرامة وتسوس؛ إذ تعمل دوما إلى العناية بتسجيل منجزاتها الجمالية بحساسية مدهشة، تثبت قدرة العالم الفائقة على التجدد الخصب والاستجابة الحيوية لمتطلبات التطور الداخلى لفكره النقدي، والتعامل المرن مع المعطيات الخارجية، بما يحتفظ له دائما بجوهر رسالته وقيمتها الإنسانية والجمالية. وقد تجلّى ذلك فى تحولات المصطلح النقدي عنده مع الإبقاء خلال هذه التحولات الكبرى على الوظيفة الأساسية للتحليل النقدي والاهتمام المكثف بالدلالة الأدبية.

ولعل أمانة عنوان هذا الكتاب الأخير، فى التمثيل الدقيق لماتته والإشارة الواضحة للبعد التاريخى فى منظوره، تقدم لنا نموذجا للتحولات المنهجية عند

محمود أمين العالم، فالكتاب إلى جانب اشتغاله على حصاد أربعين عاما من النقد التطبيقي يستخدم مصطلحين تقاسما منهجه وانصبا على السرد العريبي بجناحيه القصصى والروائي وهما:

- البنية، وهي التي هيمنت تسجيلا على منظوره في الكتابات الصديقه، وتقع في واحد وثلاثين مقالا من مرحلة الثمانينيات والتسعينيات.

- الدلالة، وهي التي كانت تستأثر باهتمامه في المرحلة السابقيه التي ينص على امستدائها من الخمسينيات حتى نهاية السبعينيات، وتشمل اربعا وعشرين مقالة.

ويلاحظ ان الزمن قد عكس ترتيبه قصدا في الكتاب حتى يتقدم الماضي القريب على الماضي البعيد، لانه كان يمثل مستقبله وكان لحظة التجميع في الحاضر هي التي تقوم بدور البؤرة في توزيع الأولوية على فصوله، ومن ثم فإن اللحظة الراهنة في وهي الكتاب والقارئ وطرائق تشكيلها واستراتيجية توجيهها هي التي تكسب اسبقية على ماعادها، مما يشف عن المطابع المستقبلية العميق لدى الناقد.

وقد قدم لهذه المقالات بأربع مقدمات نظرية ضافية كتبت خصيصا فيما يبدو كي تظهر فكريا لأهم القضايا والماور المتعلقة بالسرد، وتحصد موقف الكاتب منها ورويته لها في لون من «إعلان المبادئ»، لكن للمشكلة انه يريد أن يتم «بأثر رجعي» كي ينسحب على الكتابات السابقة، مما يخلق توترا حتميا بين متصديات اليوم والامس، ويخلق نسبة وأخذه من المفارقة الضرورية بين نظر الآن وتطبيق الماضي، ويلاحظ على هذه الفصول النظرية أمران:

أحدهما: انها مواجهة عارية وشجاعة لقضايا نقدية عارمة: فهي أشبه بالمصارعة الحرة لمشكلات معرفية كبرى في الفكر النقدي الحديث، تسقط من حسابها عمدا اسلحة المواجهة وأجهزتها الدقيقة. إنها مناقشة تعتمد إلى تغليب المرجعيات النظرية الكبرى لمقولاتها المتراكمة والمتراكبة، فلا تشير إلى أي مصدر بالتفصيل، ولا تحاول الاستئناس بأية منظومة منهجية مسماة في تاريخ النقد العالمي إلا لاما وبشكل مدمج وموجز، فهي عندما تتحدث عن علاقات الزمن والتاريخ مثلا، أو عن الخطاب والواقع والأيدولوجيا تفضي الطرف عن عشرات ومئات الكتب والمقالات في كل لغات العالم، ومنها العربية بطبيعة الأمر، ويون أن تكف عن امتصاصها وتمثلها واستخراج أفكارها ومبادئها رحيقا مصفى خالصا، فهل تعتمد إلى ذلك حفاظا على التجانس التام مع الفصول التطبيقية، حتى لا يلاحظ القارئ فرقا واضحا بين النظرية والتطبيق، أم أنها تصر على اختيار الطابع الصحفي العام للكتابة المتمثلة في شكل المقال وإن توجهت راسا إلى الكتاب دون المصحية أو المجلة؟ أي ما كان الأمر فإن تغليب هذه المرجعيات يعد مؤثرا من المؤلف مضادا للأدبية وأسلوبها في البحث العلمي أو مجافيا له على أقل تقدير.

الأمر الثاني - وهو مترتب على الأول - أن ثمة انهماكا وتفسقا في أسلوب هذه الفصول يفوق المعتاد في لغة الكتابة النقدية المعاصرة. ويبدو ذلك في سيل من النعوت المتلاحقة يجرف القارئ وهو يطالعها، وفي كمية ضخمة لا نظير لها من المعطوفات التي تفوق قدرة أي تعبير أدبي على الاحتواء أو التنظيم والكماسك. وكان ثراء المرجعية التي يحجبها الكاتب عمدا عن هذه المقدمات النظرية قد



انفجر وتمر حدود التعبير في هذين المظهرين لأسلوبه.  
نرى ذلك مثالا في قوله عن الرواية:

«لم تصبح مجرد سرد أدبي للتاريخ للوضوح في  
بنيته الحديثة الخارجية، بل أصبحت التاريخ الإبداعي  
الوجداني المتخيل لهذا التاريخ الحدي، الذي يتجاوز  
هذه المظاهر الحديثة الخارجية ليغوص في أعماق ما  
يدور، في مساوره وفي باطن، وفيما بين الأفراد  
والجماعات والطبقات والأحداث والوقائع الجزئية  
والعامة، الذاتية والجماعية، ومن مشاعر وهواجس  
ورغبات وتطلعات وإرادات وإيديولوجيات وأفكار وقيم  
ومواقف ولغات وتنافضات ومصراعات وأزمات ومؤامرات  
وتدخلات وتميزات وعوامل وأسباب وشروط وأوضاع  
نفسية واجتماعية وقومية وعالية وكونية ومكتشفات  
جغرافية وعلمية وتكنولوجية وإمكانات وتجاوزات ظاهرة  
أو كامنة، وما يجمعها وما يفترقها من أزمة وأمكنة  
ومصالح».

والحقيقة أن سيل النعوت والمعطوفات يحجب أكثر  
مما يكشف ويريك قبل أن يفصل، لأنه يريد أن يجمع في  
نفس واحد ما اخترزته الكاتب من عناصر تم تحليلها  
وإبراز تفاوتها واختلافها في الأهمية في مصادر عديدة،  
فتأني لها مسوقة على قدم المساواة، مما يفقدها  
تراتبها الأصلي.

أما الملاحظة الثالثة الناجمة عن البنية الزمنية  
المعكوسة لهذه المقدمات النظرية فهي مفارقتها الواضحة  
للتطبيقات العملية للمثالية في الدراسات القديمة  
والوسعي، بل والحديثة أيضا.

فعندما نقرا الكلام النظري الجميل عن العلاقة بين  
الواقع للتخيل والمعيش، والذي ينتهي فيه الكاتب إلى  
صياغة بلغة جدا عندما يقول:

«الخطاب الروائي ليس تشكيلا لاإيديولوجية، بل هو  
إيديولوجية نابغة من تشكيل» ونحن نعترض هذا الموقف  
المتقدم نحو شكلاية إنسانية دالة على جميع كتابات  
مرحلة الخمسينيات والستينيات نجد حجم الهوة الفاحشة  
التي تمثل رحلة عمر العالم، ودلالة نضجه وتاريخية  
تفكيره وقدرته على اقتراح التحولات الكبرى في مساره  
الفكري والعلمي.

بل أننا عندما نقيس هذه الصياغة ذاتها بالفترة  
الأخيرة - الثوارنة - لتلك المقدمات النظرية نجد الاختلاف  
بيننا بينهما إذ يقول:

«إن الدراسات اللغوية والبنوية التي تقتصر في  
دراساتها للإبداع الأدبي على الوصف السكوني  
لعناصره الداخلية سواء بسواء كالدراسات المضمونة  
التي تقتصر على استخلاص الدلالات الفكرية  
والاجتماعية الخارجية للإبداع الأدبي، هي دراسات  
لا ترتفع إلى حقيقة هذا الإبداع. وما أصدق الباحث  
السوفييتي «لوتمان» في قوله في نهاية كتابه «بنية النص  
الفني» بأن النص الفني «يكاد يكون من طبيعة النسيج  
الحي نفسه، لا كاستعارة أو تشبيه بلاغي وإنما كحقيقة  
علمية» فيا رغم من هذا التطور للتوان في فكر محمود  
أمين العالم النقدي إلا أن التسوية بين الشكلاية  
والمضمونية في التطرف غير عادلة لأن الأولى لا يمكن  
أن تُلغى الدلالة الداخلة حتما في التشكيل، بينما يكاد  
الاتجاه المضموني يلغى البنية الفنية ويقذف عليها، كما  
أن موقف «لوتمان» الذي يشير إليه الكاتب يندرج في  
منظومة سيميولوجية كبرى يتفادى العالم تسميتها  
وتحديد عناصرها، فإذا ما معمد إلى استكمال الإطار

وأحداثه وشخصه ودلالاتها العديدة، الأمر الذي يغيره بتوضيح مضمونه واختزال الحديث عن لغته إلى أقصى درجة، فإذا أضيف إلى ذلك تسلط الفكرة الأيديولوجية على منظور المقال ومحاولة إسباغ الصبغة الاشتراكية على الرواية، كانت القراءة النقدية مع نفاذها غير مقنعة.

يبد أن هذا النموذج ذاته يجعلنا نتوقف عند خاصية أخرى لدى محمود أمين العالم هي حرصه على ممارسة دوره النشط كنقاد عربي يدرك أن الإبداع مرتبط بشروط اللغة والثقافة، وأن المتغيرات المحلية من قطر عربي إلى آخر - على أهميتها التاريخية - لا تقضى إلى تفتيت البنية الكبرى للإبداع العربي التي تتشكل طبقاً لابتعد نقطة يصل إليها ويمارس تأثيره في صناعة الوعي بالذات تجاه الآخرين. هذا الجهد القوي للأدب نجده متمثلاً في الكتاب بشكل متوازن قد لا يترجم في التعادل الكمي؛ إذ إن شروط المعايضة والتواصل داخل الوطن الواحد تحول عملياً دون ذلك، فعدد القراءات النقدية للإنتاج غير المصري تصل إلى خمس عشرة قراءة بواقع ٢٥٪ من المجموع، وإنما تتمثل بشكل أكثر جدية في اختيار الأعمال الهامة المكونة للوجدان القومي والتي تشكل إضافة نوعية للإبداع فيه، فلا تكاد تليق عن هذه الصفحات أسماء كبار البدمعين في المشرق العربي على وجه الخصوص.

على أن بعض هذه القراءات للإنتاج الروائي العربي لم تحدث أثراً للنشود في تحويل الأسماء التي دارت حولها إلى ما تستحقه من تداول بين القراء بفعل صعوبات التوزيع والانتشار وغلبة الحواجز القطرية، وقد

النظرى لتصوره عن تطور الرواية العربية أخذ يرسم لوحة تاريخية غنية بالمعلومات، لكن علاقتها ضعيفة جداً، إن لم تكن معدومة، بالحديث عن الأشكال والأبنية الفنية التي تقدم دلالاتها، إذ إن رصد هذه التحولات الشكلية واستخراج دلالاتها أمر في غاية العسر والمشقة، مما يجعلنا نشهد في صفحات قليلة كيفية تراجع البحث العلمي وتسلط الكتابة الأيديولوجية بالرغم من صاحبها.

#### مشاهد نموذجية:

نظراً لاستحالة الإلمام في مقال واحد بأبرز الخواص المنهجية لكتاب يضمن قرابة ستين بحثاً ومقالة، يصبح من الضروري اجتزاء بعض المشاهد النموذجية والإشارة الخاطفة إلى دلالاتها. وأول شيء يستوقفنا في الدراسات التطبيقية هو اعتمادها شكلياً على إطار يلتزم «بمحدد المقالة» ومدى ما يمكن أن تتسم له من فضاء يسمح بتحقيق مشروعها الفكري والجمالي بطريقة تحليلية؛ إذ إنها محكومة بحدود قصير/ عدة صفحات، وضرورات عملية من مقتضيات التوصيل الإعلامي. ومحكومة إلى جانب الفضاء المكاني بالبعد الزمني للمرحلة التي نشرت فيها والوسيط الإعلامي الذي انتقلت عبره، وكل ذلك يمثل شروطاً يبدو أنها خارجية لكنها تدخل في تصميم المقالة وتكيف ماداتها وتحدد نوعية اللغة المستخدمة فيها؛ أي أنها هي التي تحدد بنيتها فعلاً.

فإذا تعرض الكاتب في مقال محدود مثلاً للجزء الأول من «مدن الملح» لعبد الرحمن منيف، لم يكن بوسعهم أن يقول شيئاً ذا بال عن بنيته وشكله وأسلوبه وأصبح مرغماً على الاكتفاء بعدة إشارات مرجزة لعالمه

فتنتنتى حقاً طريقة مقارنة الأستاذ العالم لرواية حيدر حيدر «وليمة لأعشاب البحر» خاصة فى المقال الثانى بعد مقال التحليل الأيديولوجى المسمى «الأسطورة الأولى: إذ توقف الناقد عند ثلاثة رموز هى: الطيور والأطفال والبياض، وربطها بشكل بالغ الذكاء بالحقل الدلائلى المثالى المسيطر على رؤية الكاتب فى مقابل العناصر السلبية المضادة للانطلاق البرىء الجميل، والمتملة فى الفساد والقيود والحبس. واستنتج من ذلك غلبة هذه المنظومة المثالية عليه بطريقة غير جلية مفارقة لطبيعة الواقع وتعدد علاقاته.

والواقع أن هذا التحليل على قلة توظيفه للمصطلحات البنوية ووقوفه عند حدود رصد المفردات اللغوية فحسب قد مضى عملياً فى استثمار هذه المعطيات الأسلوبية كى ينفذ منها إلى طبيعة التشكيل البنوي للعلاقة القصصية بين مستويات الدلالة الروائية، مما يعد نموذجاً بليفاً لقدرة محمود أمين العالم على استكناه المواقف الروائية وعلاقاتها بالإبعاد اللغوية للأسلوب، حتى مع عدم استخدامه لتقنيات التحليل السردى المتصلة برصد تعالق أبنية الزمان والمكان والصيغ وانبثاق الرؤية الفنية منها، فالناقد ينفذ ببصيرته الشخصية إلى هذا التلاحم دون تصديد الإجراءات العلمية التى اتبعها بحذسه.

أما المشهد الأخير الذى نحب أن نتوقف عنده قليلاً فهو ينتمى إلى مجموعة المقالات النقدية التى كتبت فى الخمسينيات، والحق أن مجرد الإقدام على جمعها ونشرها اليوم بجوار المصائد النقدية الأخير يعد مغامرة

خطيرة تدعو للإشفاق والحذر، لأنه يتعين علينا أن ننظر إليها اليوم بالمرءى من منظور تاريخى، لنتوقع منها إجابات عن الأسئلة التى كانت مطروحة يومها، ونشم منها عبق تلك المرحلة الخصبة المغممة بالحساس والإحباط والرغبة فى صناعة مشروع وطنى قومى عظيم، ومهما كان قدر للزراعة والحنو المائتين فى وعى قارئ اليوم وهو يستعيد أحلام الأمل فقد يسمعه أن يتذكر ما كان يريد به حسين حبيذ من قول الشاعر العربى القديم:

منه إن تكن عفا تكتن أهدبه المنى

والله فقصده عشتنا بهما رسنا رغسدا

وعندما نقرأ المقال الأول من هذه المجموعة، ونجد للمؤلف بنيله بملاحظة شارحة تحدت تاريخ كتابته فى ٢٢ يوليو ١٩٥٦، أى قبيل تأميم قناة السويس - يصبح الحديث عن مجموعة «الأنفاس القصصية» وعن محمود صنفى كاتبتها تلة لأحداث أخرى متعلقة بها، وتتداخل الرؤية أماناً اليوم حتى تبرز من دهاها صورة محمود أمين العالم كما كان دائماً، رائياً، بصيراً، معلماً وحنوناً، ناقدًا ومحلاً، يمكن أن تختلف معه فى كل مقولة يريد بها، تنقدها أو تنتفضها لكنك لابد أن تشهد له بالصنفى والاقتدار وتحصيل النقد من عصا المعلم ومناورة الصنفى إلى استراتيجية الملاح الذى يسهم فى توجيه سفينة الفكر وقيادتها دين أن يفقد قدرته على التلذذ بحببات الماء وأشعة الشمس على سطح البحر.

جوناثان كلر  
ت: السيد إسماعيل

## شعرية الرواية

إن لره لبتلى أثر الأسد فى الأبيض  
مالرميه

يعتبر «جوناثان كلر» من أهم الباحثين المعاصرين المتخصصين فى النقد البنىوى والدراسات اللغوية والأدبية المقارنة؛ تخرج «كلر» فى هارفارد وقام بالتدريس فى كمبردج وغيرها من جامعات أوروبا وأمريكا؛ وقد أصبحت أعماله عن البنىوية والتفكيكية من الكتابات التقليدية التى رابت الطريق وأصبحت من المراجع الأساسية المعتمدة، ويأتى على رأس هذه الأعمال كتابه Structuralist Poetics الذى تقدم اليوم ترجمة الفصل الختامى فيه بعنوان Poetics of the Novel الذى يمكن ترجمته تجوزاً بـ (شعرية الرواية)، وبالنظر إلى طول الفصل فقد رأينا أن ننشره على ثلاث حلقات متتالية.

بالمعنى، ذلك أن العرف الرئيسى الذى يحكم الرواية - الذى يحكم تلك الروايات التى تتصدى لفرقه - هو توقعنا بأن الرواية سوف تقدم بخلق عالم ما. ويجب أن يتم تاليف الكلمات بالطريقة التى يبرز بها، عبر نشاط القراءة، نموذج العالم الاجتماعى، والشخصية الفردية، والعلاقات التى تربط الفرد بالمجتمع، وربما، وهذا هو الأهم، نوع الدلالة التى يمكن أن تطوى عليها مظاهر العالم هذه. ويراصل سولير «إن هويتنا ترتكز على الرواية، وعلى ما يعتقد الآخرين بشأننا، وما نعتقد بشأن أنفسنا والكيفية التى تتشكل بها حياتنا ككل، بطريقة لاتحسبها. كيف يرانا الآخرون، إن لم يكن فى

إن «الرواية» كما كتب فيليب سولير Philippe Sollers «هى النوع الذى يفتح فيه المجتمع من نفسه». وتعمل الرواية أكثر من أى شكل أدبى آخر، وربما أكثر من أى نمط آخر من أنماط الكتابة، بوصفها النموذج الذى يتعرف فيه المجتمع على نفسه، والخطاب، الذى فيه، ومن خلاله، تستطلق العالم. وهذا، بدون شك، هو السبب الذى حداً بالينويين إلى تركيز انتباههم على الرواية. إن الرواية هى الشكل الذى يمكنهم بفضلها، دراسة السيورية السيميوطيقية بسهولة، فى نطاقها الكامل، أى خلق العلامات وتنظيمها، ليس فقط بهدف إنتاج المعنى، وإنما أيضاً بفرض إنتاج عالم إنسانى محمل

صورة شخصية في رواية<sup>(١)</sup>، إن الرواية هي الوسيط السيميويوتيق للمعقولة Intelligibility

### القراءة، واللاقراءة Illisibilité، Lisibilité

إن الطريقة التي تسهم بها الرواية في إنتاج المعنى، يمكن أن تكون كائنية في حد ذاتها، لكي تغدو موضوعا جديرا بالبحث، سوى أن ارتباط الرواية عرقيا بالجمتمع خلافا لما يحدث في الشعر، هو نفسه ما يمنحها نطقا من الوظائف النقدية التي اثار اهتمام البنيويين، ربما على نطاق أوسع. ولأن القارئ، يتوقع، بالغة، أن يكون قادرا على التعرف على عالم ما، فإن الرواية التي يقرأها، تغدو فضاء «تفككه» فيه نماذج للمعقولة، ويتم تمريرها وتحديدها. وفي الشعر، يتم استعادة الانمرافات عن مبدأ الاحتمال Vraisemblance بسهولة باعتبارها استعارات يتمين ترجمتها، أو لحظات موقف رؤيوي أو نبوي، أما في حالة الرواية، فإن التوقعات التقليدية، تجعل من مثل هذه الانمرافات شيئا أكثر إرباكا، وهي من ثم التي تجعلها أكثر فاعلية من ناحية طاقتها الكامنة. وهنا وعلى حدود المعقولة، يغدو النشاط البنيوي مركزيا. ويبدأ بارت مناقشته لغير ذلك في 8/2، بتعيين بين النصوص القرآنية والنصوص اللاقرآنية، أي بين النصوص المعقولة طبقا للنماذج التقليدية، وتلك التي يمكن كتابتها (النصوص الكتابية) والتي لا تعرف بعد، كيف نقرأها<sup>(٢)</sup> ويرغم أن تحليل بارت نفسه يجرى بأن هذا التمييز لا يمثل بذاته طريقة مفيدة لتصنيف النصوص، - إن كل رواية «تقليدية» مهما تكن قيمتها، سوف تقوم بنقد، أو على الأقل بفحص نماذج المعقولة، وكل نص راديكالي يمكن أن يكون قرائيا ومعقولا من وجهة نظر ما - فإنه يشير بالفعل، على الأقل، إلى ملامحة نشاط المعقولة وخصوبتها بوصفها مركزا لتحليلاتنا، وحتى عندما لا تتشغل الرواية صراحة بتفويض الأفكار عن التماسك والدلالة، عبر استخدامها الخلاق لهذه الأفكار، فإنها تشارك فيما كان يمكن لهوسرل<sup>(3)</sup> أن يدعو «تنشيط نماذج المعقولة» ما نسلم بأنه طبيعي، لئيم تقديمه للوعي وكشفه باعتباره سيروية وبناء Construct وإذا ما توفرنا على النطاق المتاح لنا من

روايات، فسوف يغدو أمرا بالغ الغرابة، أن تتمكن من تجنب الاعتراف، حتى في حالة قراءة نصوص ما قبل القرن العشرين، بأن هذه الروايات، تنضم، وتضطرنا إلى، نسر نماذج مختلفة من الشخصية Personality والعلمية والدلالة. وحتى عندما لا تتحلى الروايات نفسها في النماذج التي تعتمد عليها، فإن تفرع النماذج التي سوف يواجهها القارئ يؤدي وظيفة نقدية وذلك بإثارة للمقارنة والتأمل.

لقد غدا التمييز بين النص القرآني، والنص اللاقرآني، بين الرواية التقليدية «البلازائية» من ناحية، والرواية الحديثة من ناحية أخرى (والتي يشير إليها عادة بالرواية الجديدة) بين - وهذا أحدث تجسيدات - ما يدعو بارت نص اللذة Text de Plaisir ونص اللذة Text de Jouissance مركزيا جدا بالنسبة لعمل البنيوي في الرواية، بحيث، برغم فائدته في توجيه الاهتمام إلى التركيز على صيغ النظام Order والمعقولة، يهدد بتأسيس تمارض مشوه، يمكن له أن يعوق عملنا في الرواية بشكل خطير. إن بارت نفسه يعترف، ضمنا، لحسن الحظ بأن هذه المفاهيم، مفاهيم وظيفية، أكثر منها فئات للنصوص. ولاحظ بارت، أن البعض سوف يبدو وكأنه يرغب في نص حدائي تماما ولا قرائي بشكل صريح «نص بلا ظل»، «صيت الصلة بالأيديولوجيا المهيمنة» إلا أن نصا كهذا سوف يغدو «نصا بلا شخصية، أو إنتاجية، نصا عقيما» وبلا فاعلية، إن النص، يتطلب ظلا - شيئا من الأيديولوجيا، وبعضا من المحاكاة، بموضوع ما - إنه يتطلب على الأقل جيوبا، وخطوطا، واقتراحات من هذا النوع: يتطلب الهمم، طريقة توزيع الصور والظل<sup>(٤)</sup>، وعلى العكس، فإن النص القرآني أو التقليدي لا يمكن أن يكون واضحا ومعقولا تماما دون أن يكون عقيما. إن على هذا النص أن يتحدى القارئ بطريقة ما تؤدي إلى إعادة قراءة النفس والعالم. ويستشهد ستيفن هيث Stephen Heath عند تصديده لمناقشة الجديدة التي يطر إليها باعتبارها قطعة جذرية مع الرواية «البلازائية»، بدعوى ميشيل بوتور بأن الرواية الجديدة تكشف العالم، من خلال ممارستها الكتابية، بوصفه سلسلة من أنظمة التفتصل «إن نظام التداخل داخل

إطار الكتاب، سوف يكون صورة لنظام المعاني الذي يتم اصطناعه القارئ داخله في حياته اليومية،<sup>(٤)</sup> غير أن كل البيانات التي وجهت للدفاع عن الرواية، قد اغترفت بالطبع، وجود علاقة من هذا النوع: إن المعاني التي نخبرها عند قراءة رواية ما، ذات علاقة بحياة القارئ نفسه، وتمكنه من النظر إلى هذه الحياة بطرق جديدة، والرواية الأدبية كالتاريخ، ورغم كل تمازجها مع نماذج المعقولة، وتماط لتماسك، تعتمد على الاتصال بين النص والتجربة المعادية شأنها بالضيء شأن النماذج التقليدية.

وهناك كما يعترف بارت طريقان يمكن لنا للنظر بهما إلى هذا التعارض الذي اتخذته البيويين أداة نقدية رئيسية. ويمكننا القول، بأنه لا يوجد بين النص التقليدي، والنص الحديث، بين متعة نص اللذة، ونشوة نص المتعة، سوى فرق في الدرجة. والأخير، ليس سوى مرحلة متأخرة وأكثر حرية من الأول وإن روي جرييه لا يعدو أن يكون تطويراً للفويير. سوى أن بالإمكان القول بأن للمتعة والنشوة، بمثابة قوتين متوازيتين لا تلتقيان، وبأن النص الحديث، ليس تطويراً تاريخياً منطقياً، وإنما اقتفاء للقطعة أو فصيلة، حتى أن القارئ الذي يستمتع بكليهما، لا يركب داخل نفسه، استمرارية تاريخية وإنما يعيش حالة تناقض، معاني ذاتا متضادة.<sup>(٥)</sup> غير أننا قد نتقدم خطوة أبعد من تلك التي خطاها بارت ونقول بأن الحقائق التي أدت به إلى افتراض هاتين النظريتين تظهر أننا لا نتعامل بالقرن الثاني مع سيروية تاريخية يحمل فيها نوع ما من أنواع الرواية محل نوع آخر، بقدر ما نتعامل مع تعارض كان قائماً على الدوام داخل الرواية. تؤثر بين المعقول والإشكالي. إن الرواية كما تلاحظ جوليا كريستيفا، قد ضمت منذ بدايتها الأولى بذور الرواية الضد، وتشكلت في تعارض مع المايير المتنوعة<sup>(٦)</sup>. وما بلغت النظر بكل تأكيد، هو أن البيويين عندما يكتبون عن النصوص الكلاسيكية، فإنهم يخلصون إلى اكتشاف الجبروت، والإيهامات، ونماذج الهمم، وملامح أخرى من اليوسر يمكن النظر إليها باعتبارها ملامح حديثاً على وجه التحديد، والإقرار بوجود استمرارية في هذا الخصوص،

داخل الرواية - بين فويير، وروي جرييه، وبين ستيرن وسولير - يضطرون إلى التخلي عن فكرة للمتعة بوصفها نشوة الانزياح التي تحدثها أفعال القطعة مع المعقولة أو انتهاكاتها.

وإذا ما قمنا بتنظيم مقارنتنا للرواية بهذه الطريقة، فإننا بذلك نوضح بشكل صحيح بين كتابات البيويين والرواية بشكل كلي، وليس فقط بينها وبين فئة معينة من النصوص الحديثة، وبمركز دراسة الرواية على نماذج التماسك والمعقولة التي تقوم باستخدامها وتحديدها، وهناك ثلاثة مجالات أو أنماط فرعية تكون فيها النماذج الثقافية عامة على وجه الخصوص: الشبكة أو الموضوعية والشخصية. وقبل أن نتحول إلى هذه النماذج، يتوجب علينا، مع ذلك، دراسة النظرية البيوية العامة للرواية بوصفها تراثاً من الأنساق والأعراف الرئيسية للأعمال التخيلية السردية، التي تعدها هذه المقالة، والتمييزات والمقولات التي تم استخدامها في دراسة السرد نفسه.

وبتطبيق مبدأ بلفنيست بأن معنى أية وحدة لغوية يمكن تحديده على أساس قدرة هذه الوحدة على الاندماج في وحدة من مستوى أعلى، يكون بمقدورنا القول بأن وحدات الخطاب الروائي يجب أن يتم تعيينها بوظيفتها في بنية تراتبية. ولكي نفهم نصاً من النصوص، كما يقول بارت، فإن علينا، ليس فقط تتبع فك الحبكة، وإنما يعني أيضاً التعرف على المستويات المتعددة، وأنماط العلاقات الأفقية للمنتجالية السردية على محور عمودي ضمني. إن قراءة رواية ما، لا يعني الانتقال من كلمة إلى أخرى فصيص، وإنما يعني أيضاً الانتقال من مستوى إلى مستوى آخر.<sup>(٧)</sup>

وعلى الرغم من مسألة الانتماء الذي وجه للطريقة التي ينتقل بها القراء من مستوى إلى آخر، فإن أهمية المستويات في الأنظمة اللغوية، قد أدت إلى الافتراض بأنه لكي يتم إنجاز تحليل بيوي في مناطق أخرى، «فإن علينا أن نميز أولاً عدة مستويات وصفية، ونقوم بوصفها داخل منظور التراتب أو الانماج»<sup>(٨)</sup> ويمكن النظر إلى أعراف النوع الأول باعتبارها

توقعات حول المستويات وإمراجها، وتكون سيروية القراءة، بمثابة التعرف ضمنيا على العناصر المنضوية تحت مستوى من المستويات، وتفسير هذه العناصر تبعا لذلك. ويمكن لنا على سبيل المثال، النظر إلى مستويين منفصلين عن بعضهما البعض بشكل واسع: مستوى التوصلية الثقافية، ومستوى فعل الكلام السردي.

### عقود السرد Narrative Contracts

إن يكن العرف الرئيسي الذي يحكم الرواية، هو توقع أن يكون القراء قاريين على التعرف على عالم تقوم الرواية بإنشائه، أو الإشارة إليه، وذلك عبر اتصالهم بالنص، فقد يفدو من الممكن على الأقل، أن تقوم بتعيين بعض العناصر التي تعمل على تعزيز هذا التوقع، وتؤكد التوجه التمثيلي والمحاكاةي للعمل التخيلي. ويتم تحقيق هذه الوظيفة عند أدنى المستويات، بما يكن أن نسميه بـ «الفعالية الوصفية De-scriptive Residue»، وهي العناصر التي يكون دورها الهادي في النص، هو الإشارة إلى واقع عيني (الإيماءات العابرة والموضوعات عينية الأهمية، والعوارات السطحية). إن وصف عناصر حجرية، بغیر أن يتم إدماجها بواسطة شفرة رمزية أو موضوعاتية (العناصر التي لا نخبرنا بشيء عن ساكن المصرة مثلا) والتي لا تضطلع بوظيفة في الحركة، تنتج مايدعوه بارت «آثارا واقعية»<sup>(٩)</sup> L'effet de réel، ولافتقاد هذه العناصر إلى أية وظيفة أخرى، فإنها تغدو وحدات إدماجية عبر الإشارة «نحن الحقيقيون We are the real» ويغدو التمثيل الخاص للواقع من ثم، كما يقول بارت، مقاومة للمعنى، ومثالا لكـ «دعهم للرجعي» الذي يفدو معنى العلامة تبعا له لا شيء أكثر من مرجعها.

وتؤكد عناصر من هذا النوع، العقد المحاكاةي، وتطمئن القارئ بأن في إمكانه أن يؤول النص باعتباره عن عالم حقيقي. ويمكن بالطبع، زعزعة هذا العقد، وذلك بإغلاق سيروية التعرف، ومنع القارئ من الانتقال من النص إلى عالم ما، وإزغامة على قراءة النص بوصفه موضوعا لغويا مستقلا. سوى أن مثل هذه الفعاليات تغدو ممكنة فقط بفضل العرف

الذي تميل إليه الروايات. إن وصف روب جرييه الشهير لشريحة الطماطم والذي يخبرنا أولا، أنها تامة، ثم، معيبة، يلعب على حقيقة أن هذا الوصف يبدو أولا وكأنه ذو وظيفة مرجعية خالصة، يتم زعزعتها عندما تقدم الكتابة إيهامات، وبذا ترفع أفعامنا بعيدا عن موضوع مقترح، نحو عملية الكتابة ذاتها.<sup>(١٠)</sup> أو، مرة ثانية، فإن وصف الطقس في الفقرة الافتتاحية من رواية روب جرييه «في المتانة» يبدو في البداية، وكأنها يفسس سياقا (أنها تطر بالخارج) سوى أنه عندما تقوم الجملة التالية بتقديم تناقض (الشمس ساطعة بالخارج) فإننا نضطر إلى إدراك أن الحقيقة الوحيدة المعنية، هي حقيقة الكتابة نفسها، التي تستخدم، كما يقول جان ريكاردو، مفهوم عالم لكي تعرض قوانينه الخاصة.

وإذا لم يتم خلق سيروية التعرف على هذا المستوى، فسوف يفترض القارئ من ثم أن النص يشير إلى عالم يمكن له تعينه، والذي يصادف بعد أن يتم له تعينه، العودة منه، إلى عالم النص لكي يؤلف، ويخلق المعنى على ما قام بتعيينه. ويمكن زعزعة هذه الحركة الثانية، في دائرة القراءة، إذا ما قام النص بتنازل مفرط للعناصر التي تبدو وتليفها مرجعية خالصة. إن تعديد الموضوعات التي تبدو غير متمسكة بفعل غرض موضوعاتي، أو وصفها يمكن القارئ من التعرف على عالم، غير أنه ينهه من تأليفه، ويترك بمسبة معان منقوصة أو غير كاملة تطيق برغم ذلك على العالم أو خبرته الخاصة، بفضل تعرف قبلي. إن السمة الأساسية لخطاب «واقعي» حقيقي، أو مرجعي، هي كما يقول فيليب هامون، إنكار القصة أو جعلها مستهيلة، وذلك بتقديم فضاء موضوعاتي<sup>(١١)</sup>. تأمل، مثلا، وصف فلوير للمشهد الذي يواجه يوفاري، وبكريشي. عندما ينهضان، ويحدثان خارج النافذة، في أول صباح في منزلهما الريفي الذي حصلنا عليه حديثا:

امامهما مباشرة، كانت الحقول، وعلى اليمين، كان مخزن الحبوب وبرج كنيسة. وعلى اليسار، حاجز من شجر الحور، وممران رئيسيان على هيئة صليب، يقسمان الحديقة إلى أربعة ممرات، وكانت الخضراوات مرتبة في أحواض تصعد

منها هنا وهناك، أشجار صنوبر قزمية، وأشجار شاكهة مشدبة، وعلى أحد الجانبين، طريق عرضي، يؤدي إلى كوخ ريفي. وعلى الجانب الآخر، جدار يحمل تصاريش. وفي الخلف، سياج مشبك يلتصق على الريف. وخلف الجدار، بستان. ورواء الكوخ الريفي، أجمة، وخلف السياج المشبك ممر صغير. (الفصل الثاني)

ويصعب اكتشاف هدف «موضوعاتي» Thematic خلف هذا الوصف. إن الجمال تقوينا غير حقيقة، وتكشف لنا في نهاية مغامرتها عن بستان، وأجمة، وممر صغير. فوس من اللغة ينتج خواء موضوعاتي، ويخلق منافذ الغامض، يبدأ فلووير سيطرته على ما يدعو بارت لفة الأدب غير الباشرة: «إن أفضل طريقة تقدر بها اللغة غير مباشرة، هي أن تحيل بشكل ثابت ما أمكن، إلى الأشياء ذاتها، عوضاً عن إشارتها إلى مفاهيم هذه الأشياء، ذلك أن معنى أي موضوع دائماً ما يبرض، وليس الفكرة ذاتها» (١٧) وينتج فلووير، اعتماداً على هذه الوظيفية المرجعية، أوصافاً تبدو وكأنها تم تقريرها فقط بفعل رغبة في الموضوعية. تقود القارئ من ثم إلى إنشاء عالم يتعامل معه بوصفه واقعاً، ويعد مشقة برغم ذلك في البهش على معانيه.

ويمكن التأكيد على الوظيفية المرجعية عن طريق التفاصيل الوصفية. إلا أنها ترتكز إلى حد كبير أيضاً، على زاوية السرد التي يقدم النص بتضمينها. إن صعوبة قراءة رواية مثل عدن، عدن، عدن، Eden, Eden, Eden، لبير جيجوتا Pierre Gogotat يمرى في جانب منه إلى أننا غير قادرين على تعيين أي راء، ولا نعرف من ثم أين نضع لفتها. وإذا قرأنا الرواية باعتبارها بياناً لتحدث حول موقف، سواء أكان هذا الموقف حقيقياً أم متخيلاً، فإننا نكون بذلك قد خطونا خطوة باتجاه التعرف عليها، بدلاً من ذلك، فإننا نجد أنفسنا إزاء جملة تستغرق مائتين وخمسة وخمسين صفحة، وكما لو أنها مسألة تمثيل، ليس لمشاهد متخيلة، وإنما لمشهد اللغة ذاتها، حتى أن نموذج هذه الحكايات الجديدة لا يبدو مغامرات البطل، وإنما مغامرات الدال: ما يحدث له وهناك مع ذلك عدد قليل من الروايات التي تنتمي لهذا النوع، ويمكننا في معظم

الحالات، أن نقوم بتنظيم النص باعتباره خطاباً ذا راء صريح أو ضمني يحدثنا عن وقائع توجد في عالم ما. يزعج سارتر، أنه يتم سرد رواية القرن التاسع عشر من وجهة نظر الحكمة والتجربة، ويتم الإنصات إليها، من وجهة نظر النظام Order. وسواء لعب الروائي دور المحلل الاجتماعي، أو دور شخص يلتفت إلى الخلف، فإنه يفقد الشخص الذي دانت له السيطرة على العالم، والذي يقوم بإخبار مجموعة متحصرة من المستمعين بسلسلة من الوقائع التي يمكن الآن تأليفها وتسميتها. (١٧)

وربما كانت هذه هي أبسط الحالات التي يتوحد فيها الراوي مع جمهوره الذي ينضم إليه في النظر إلى أحداث الماضي. بيد أنه حتى مع غياب الإطار الذي تروى فيه الحكاية بجانب اللقاة، فإنه يمكن لنا، وذلك بفضل ما يدعو بارت «الشفرة» التي يتم من خلالها ترميز الراوي والقارئ بفعل لقصة ذاتها، تحويل النص إلى اتصال عن عالم يتحدد في علاقة براو وقارئ. وعلى سبيل المثال، يتم إخبارنا في (سيلاس مارنر Silas Marner) لجورج إليوت، أنه «في الزمن الذي كانت تلعب فيه عجالات الغزل بلا توقف في المنازل الريفية... كان يمكن مشاهدة رجال شاحبين دون المجم العادي، في الأحياء القصية وسط الحواري، أو إلى أسفل في حفن التلال» إن أدوات التعرف والـ «يمكن مشاهدة» تؤكد موقفاً موضوعياً، يقع على مسافة من الراوي والقارئ الذين يتوجب إخبارهم أنه في هذا الزمن، كان من السهولة بمكان إلصاق تهمة الشهوة بأي إنسان غير عادي. وفي الوقت الذي تبدأ فيه صورة الراوي في الظهور، يتم رسم ملامح القارئ للتخيل. ويقوم السرد بالتأشير لما يربط القارئ في أن يروى له، والطريقة التي كان يمكن أن يستجيب بها، وأي الاستدلالات أو الروابط التي يفترض قبولها. وبناءً عليه، فإن الجمال التي ترد في (عمدة كاستريونج) والتي تؤكد على موضوعية المشهد تشير إلى ما كان يمكن للقارئ مشاهدته في حالة تواجده بالمشهد (الفريق حقاً، فيما يتعلق بتقديم هذا الزوج من البشر، الذي كان حرياً بجذب انتباه أي مراقب عرضي، اللهم إلا إذا كان راعياً عن الالتفات له، هو الصمت



التام الذي احتفظ به: هناك محاولات لتأسيس واقعية المشهد، وذلك من خلال استخلاص المعلومات منه، كما لو أن الراوي لا يتمتع بأية معرفة خاصة، وإنما مراقب شائن للقاء:

«وان الرجل والمرأة كانا زوجا وزوجة، وأبوين للطفلة التي كانت بين أذرعهما، أمر لا شك فيه. فما كان علاقة أخرى أن تفسر هذا الجرم من الصميمية الذي كان يحيط ثلاثتهم مثل هالة نورانية وهم يهبطون الطريق». (الفصل الأول).

والمثل، فإن الرعشات الأسلوبية، ونثر بلزاق، يمثلان معا تقريبا، طرقا لاستحضار العقد اليرم مع القارئ وتمزيقه، ويؤكدان على أن الراوي ليس إلا نسخة أخرى أكثر معرفة من القارئ، وبالتالي يشاركان معا في العالم نفسه الذي تشير إليه لغة الروايات. وتخلق أسماء الإشارة المتبوعة بعبارة الوصل (إنها امرأة من تلك النساء اللاتي... في يوم من تلك الأيام التي...، الوجهة المصبوغة بذلك الصبغ الأصفر الذي يضيء على المنازل الباريسية...)، مقولات، في الوقت الذي توحى فيه بمعرفة القارئ الفعلية بهذه المقولات ومقدرته على التعرف على الأشخاص أو الموضوعات التي يتحدث عنها الراوي.

ويعمل المراقبون المحسوسون بوصفهم أقنعة للقارئ، ويوهون بالطريقة التي كان يمكن أن يستجيب بها للمشهد الذي يتم تقديمه في اللحظة الراهنة. «ومن الطريقة التي قبل بها الكاتب مساعدة السائس في الهبوط من العربة، كان يمكن القول بأنه في الخمسين من عمره». وتؤكد مثل هذه العبارات أن المعاني المستخلصة من المشهد هي بمثابة ميراث مشترك بين الراوي والقارئ: إنها القابلية التامة للصدق *Wholly Vrai-semblable*. إن كثرة مدام فوكيه «تلخص الصالحون، وحجرة الطعام، والحديقة، وتشي بالمطبخ، وترعى إلى التقيمين». لن تقدم هذه الأشياء أي يتم حبسها؟ ليس للراوي وحده الذي يطمع بمسؤولية هذا التركيب *Synthesis*، وإنما للقارئ الذي يفترض، باعتباره شخصا مطلقا على النص الاجتماعي الأكبر، أن يكون قاصرا على إقامة مثل هذه الصلات. من التلحظ هنا هكذا يتحدث بارت عندما يتم إخبارنا أن *Zambinella* وكأنا روعت... إن الراوي هنا، ليس

هو الراوي العظيم. إن ما نسمعه هنا، هو الصوت المزاج الذي يفوضه القارئ في عملية السرد... إنه تحديدًا، صوت القراءة.<sup>(١٤)</sup>

وتغدو الروايات معضلة عندما يمكن صوت القراءة غير مسموع. ففي رواية «الغيرة لروپ جرييه»، مثلا، لا تجري الأوصاف طبقا لما يمكن أن يلاحظه أن يستخلصه قارئ في حالة تواجده بالمشهد الموصوف. وهكذا، يغدو من المستحيل تنظيم النص بوصفه تواصلا بين «أنا» ضمنية، و«أنت» ضمنية. يقول إمبسون، إن كل العبارات تقريبا تفترض بهذه الطريقة معرفتك بشيء ما عن الموضوع الذي يجري تناوله، وليس كل شيء. ويمكن أن تخبرك بشيء مختلف إن كنت تعرف المزيد.<sup>(١٥)</sup> وعندما يطلق نص من افتراض عدم تعدد القارئ على موائد العشاء المصقوفة. عندما تقدم أوصافا دين اعتبارا لـ نظام الملاحظة. فإن على القارئ أن يفترض أن نصا كهذا يحاول إخباره بالمزيد، وأنه بهذا مشقة أن اكتشاف ما هو في الحقيقة الموضوع المتناوله. هناك فائض من المعنى الكامن، ويقص في «بؤرة الاتصال».

وتفترض الروايات التي تمثل للتوقعات المحاكاتية *Mi-metic*، أن ينقل القراء عبر اللغة، إلى عالم ما. وحيث إنه توجد عدة طرق للإحالة للشيء نفسه، فإن مثل هذه الروايات، تسمح بالتوقع البلاغي. إن راوي بلزاق في «الاب جرييه» مثلا، ينتقل إلى تأمل صريح لحكاياته، ولا تكاد صورة «عربة الحضارة» تؤدي إلى تطوير استعاري ملائم، داهسة الطرب، ومعطاة إياها، مواصلة مسيرتها الجديدة، حتى يتم طماننتنا إلى أن القصة ذاتها لا تنطوي على أية مبالغة: "Sachez - ie: la fin de l'histoire n'est pas une fiction, ni un roman" وفي الصفحات القليلة التي تلي ذلك، وبعد وصف على طريقة ليكنز لـ «رائحة السكن» الذي يمثل ولعة لغوية يأنسه أكثر منه محاولة في الدقة، يطمئنا بلزاق إلى واقعية مرجعه وعدم قابليته للوصف: «وما أمكن وصفه إذا ما أمكن ابتكار إجراء لوزن الجزئيات الدقيقة المثيرة للفتيان التي تهبط الأبرشة للزنازية للمعية لكل ساكن على حدة، سواء كان صغيرا أم

كبيراً. «ويبدو يلزك وكأنه يقول: لا تخدعك لغتي. إنها لا تعدو أن تكون مجرد إشارة تميلك إلى عالم ما.

وتقيم نصوص كهذه تمايزاً داخلياً بين القصة Story والمرضى، بين الموضوع المرحلي، وولاعة الراوي. لقد احتذى البنيويون نموذج علم اللغة في استخدام هذا التعارض في مناقشتهم للروايات، مرتكزين على التمييز الذي أقامه بنفطيسست «بين نظامين متمايزين ومتكاملين: نظام القصة L'historie ونظام الخطاب»<sup>(١٦)</sup>. والقول بأن العمل الأدبي هو قصة، وسرد، معاً، يبدو عادلاً من الناحية المنهجية: وعند قراءة Exercices de Style لرويمون كيو Raymond Queneau مثلاً، ندرك أن القصة ذاتها قد تم إخبارنا بها بتسع وتسعين طريقة مختلفة. بيد أن الطريق من التمييز اللغوي إلى التمييز الأدبي، كان مليئاً بالمصائب المدهشة التي تلتدث الانتباه إلى بعض المظاهر المردية الطريفة.

لقد أسس بنفطيسست تمايزه على نظام أزمنة الأعمال: الحريق بين الزمن التام وزمن الماضي البسيط أو المحدد. والزمن الأول (الزمن التام) يقيم اتصالاً بين وقائع الماضي، ووقائع الحاضر الذي نتحدث فيه عن واقعة من الوقائع (مثلاً: لقد اشترى جون سيارة). ويهتمي الزمن التام، شأنه شأن الزمن الحاضر للنظام اللغوي للخطاب، من حيث أن مرجعه الزمني، ينصب على لحظة الكلام، بينما ينصب مرجع الماضي البسيط على لحظة الحدث<sup>(١٧)</sup> والتمييز الحاسم، هو الذي يفرق بين أشكال تضم إحالة لموقع الخطاب، وأشكال لا تضم مثل هذه الإحالة. ويتم من ثم، استبعاد ضمائر للتكلم وضمائر اللغاب من نظام القصة، مثلاً يتم استبعاد الإشارات اللغوية التي تعتمد في معناها على موقع الخطاب (الآن، هذا، منذ ستين، إلخ).

غير أن هذا مازال لا يشكل تمييزاً بين القصة وطريقة عرضها، ذلك أنه يمكن رواية قصة بصيغة الخبر Histoire، ويورد بنفطيسست فقرة من رواية «جامبارا» Gambara لجلزك كمثال:

«ويعد أن انعطف في الزواقي، نظر الشاب إلى السماء، ثم إلى ساعته، وصدرت عنه إشارة تتم عن فناء الصبر. وبلغ إلى محل اللطايق، وأشعل سيجاراً، وواجه إحدى المزياء، وراح يتطلع إلى ملايسه التي كانت أكثر حنقة مما تسمع به قواعد الذوق في فرنسا. وعُد من ياقته، وصنبرته المخملية الأسود، الذي تتصالب عليه سلسلة ذهبية كبيرة من تلك السلاسل التي تصنع في جنوة، ثم ألقى بمعطفه المخمل المبطن على كتفه الأيسر بمركة واحدة، وتقدم من فوق كتفه بطياته الباهرة. وواصل السيرة، دون أن يسمح للنظرات التي كان يخلسها إليه اللارة بتشيتت انتباهه. وعندما بدأت تضاء أنوار للحلات، وبدت له الليلة ظلاماً بما فيه الكفاية، شق طريقه نحو ساحة القصر الملكي، أشبه ما يكون بشخص يخشى أن يتعرف عليه أحد، ذلك أنه التزم بجانب المبدان، وصل إلى النافورة، حتى يستفي لي دخول ممن فرأوا مانتو، محتجباً عن أنظار أصحاب العريات المبتذلة.

وباستثناء فعل واحد في الزمن المضارع (أكثر مما تسمح به قواعد الذوق في فرنسا)، فإن هذه الفقرة لا تضم أي من العلامات اللغوية للخطاب: وعلق بنفطيسست «في الحقيقة، لم يعد هناك حتى رأي. لا أحد يتكلم هنا. إن الأحداث تبدو وكأنها تخبر عن نفسها»<sup>(١٨)</sup>

ربما غدا ذلك صحيحاً من وجهة نظر لغوية. لكن قارئ الألب، سوف يكون قد تعرف على صوت سردي: «سلسلة ذهبية كبيرة من تلك السلاسل التي تصنع في جنوة» التي توحى بعلاقة تضامان ومعرفة مشتركة بين الراوي والقارئ.. «أشبه ما يكون بشخص يخشى أن يتعرف عليه أحد، ذلك أنه..» التي تمنحنا رأياً يستقرئ حالة ذهنية من فعل ما، مفترضاً بأن القارئ سوف يقدم بقبول الصلة كما يفسدها. ويفترض إمكان فصل القصة عن كل الإشارات المتعلقة برأى شخصي، فسوف يتوجب علينا حينئذ، أن نستبعد، كما يقول جيفيت، حتى أقله الملاحظات العامة أو الصفات التقنيية، وأكثر المقارنات حذفاً ولفظة، وأكثر الصلات المنطقية ضالة، وربما «أقلها ترابطاً من الناحية المنطقية، والتي تنتمي جميعها للخطاب أكثر من انتمائها للقصة»<sup>(١٩)</sup>

ويقول **تودوروف** إن **بنفغنيس** قام بتعيين **ليس** فقط خصائص نمطين من أنماط الكلام، وإنما أيضا، **مظهرين** **مكنين** لأي فعل من أفعال الكلام<sup>(٢٠)</sup>. ويرغم أن هذا قد يبدو وكأنه محاولة مراوغة للإمساك بالقصا من متصفها، ورفض دراسة ما ينطوي عليه التمييز حقيقة، فإنه يمثل تعليقا مناسباً إلى حد ما، إن بإمكاننا أن نميز - في صيغتين لغويتين - جملا تتضمن إحالات لمواقع الخطاب، وذاتية المتحدث، وجملا تخلو من هذه الإحالات، بيد أننا نعرف بالمثل، أن أية متتالية هي تقرير وفعل للخطاب في ذات الوقت، ومهما جاهد نص من النصوص لكي يكون قصة خالصة، طبقا لمعايير **بنفغنيس**، فإنه سيظل مشتملا على اللامع التي تميز موقفا سرديا معينا، إن الماضي البسيط نفسه يعمل بوصفه العلامة الشكلية لما هو أدبي (من حيث يتم استقصاءه عموما في أفعال الكلام) **دويل** ضمننا على عالم مهني، مفصل، ومنسج، ومختزل إلى خطوطه الدالة، وليس حقيقة مفتوحة كثيفة ومضطربة يتم الإلقاء بها أمام القارئ. فإذا ما أعلن النص «خرج الماركيز لمدة خمس ساعات» فإن الراوي يكون قد ابتعد مسافة لكي يمنحنا واقعة خالصة هاربة من كل كثافتها الوجودية. ولأن الرواية تستخدم هذا الشكل، كما يقول **بارت**، فإنها تحمل الحياة إلى كثافة، والديمومة إلى زمن موجه ذي معنى<sup>(٢١)</sup>، وفضلا عن ذلك، فإن التفرع الهائل في الشخصيات الروائية، ينتج عن الاختلافات في درجة المعرفة أو الثقة في الوصف، فارت: «القصص مسجارية» وبعد أن أخرج أسطورة رفيعة بوضاء من الصندوق، ووضع أحد طرفيها بين شفتيه، رقع قطعة رفيعة مشتملة من الخشب على مسافة بوصة أسفل الطرف الآخر من الأسطورة» ويرغم أن هاتين للجمليتين تنتميان إلى عالم القصة طبقا لمعايير **بنفغنيس**، فإنها تنطويان على وصفين سرديين مختلفين، وذلك بفضل علاقتهما بدعابة الصلة الوظيفية **Threshold of Functional** **Relevance** للمستوى الثاني من مستويات الاحتمال.

بيد أن أكثر المعالجات خطأ لآراء **بنفغنيس**، هي محاولة **بارت** في التحليل البنيوي لسرد للتمييز بين سرد شخصي **Personal** وسرد لا شخصي **A personal** أما النوع الأول فلا

يمكن التعرف عليه، كما يقول **بارت**، فقط بوجود ضمير المتكلم، فهناك حكايات، أو متتاليات تمت كتابتها بضمير الغائب، وهي في حقيقة الأمر «تجليات لضمير المتكلم، فكيف يمكن حسم هذه المسألة؟ يكفى أن نعيد كتابة المتتالية، مستبدلين ضمير الغائب بضمير الشخص الأول (أنا)، فإذا لم يستتبع ذلك أية تغييرات، فإننا نكون بذلك إزاء متتالية تنتمي للسرد الخاص بال شخصي (Personnel)<sup>(٢٢)</sup>، وبالتالي فإن عبارة «دخل محلا للطباقي» يمكن أن تكتب «دخلت محلا للطباقي، بينما تندر عبارة «بدأ مسرورا بالظهور للتمييز الذي خلعت عليه برته» متنافرة إذا ما قمنا بتحويلها إلى «بدأت مسرورا بالظهور للتمييز الذي خلعت على برتي»، والتي توحى براو مصاب بالهيزوفرانيا. إن الأمثلة التي تقاوم إعادة الكتابة «لاشخصية **A personal**»، وهذه، كما يقول **بارت**، هي الصيغة التقليدية للحكي، التي تستخدم نظاما زمنيا مؤسسا على الماضي التام **Aorist**، والمعقود بها إقصاء المضارع عن للتكلم «فداخل السرد» كما يقول **بنفغنيس** «لا أحد يتكلم».

وهذا أمر مثير للبله. طبقا لمعيار **بنفغنيس**، فإن عبارة «دخل محلا للطباقي» عبارة لا شخصية، بيد أن **بارت** يجعل منها عبارة شخصية، والملح الذي يجعل المثال «لاشخصي» طبقا لـ **بارت** هو لعل «بدأ» التي تتضمن حكما من جانب السارد، تجعل من الجملة طبقا لـ **بنفغنيس**، إن لم يكن طبقا لمعايير **بنفغنيس** الصريحة. نموذجنا للخطاب، أكثر منها مثالا للقصة، لقد قام **بارت** بتقريبه بثلث المقولات، في الوقت الذي ادعى فيه اقتضاه لنموذج **بنفغنيس**، إن ما يحول بين جملة وبين كتابتها بضمير المتكلم هو وجود عناصر تحدد الراوي شخصاً مختلفا عن الشخصية التي ورد ذكرها في الجملة، ويقو تحديد الراوي من ثم، عبر مقارنة غريبة، مبرارا لصيغة «لاشخصية» من صيغ للخطاب. إن مناقشة **بارت** تشير إلى تعقد «الذاتية» في السرد، وإلى جدوى للتمييز بين حالات لا تظهر فيها وجهة نظر أخرى مدا، وجهة نظر البطل (التي يدعوها «شخصية») وتلك التي يشار فيها إلى راء آخر (لا شخصي). سوى أنه لا يمكن تقريبا تبرير هذا التمييز بالإحالة إلى التحليل البنيوي لـ **بنفغنيس**، وربما كان علم

اللغة قوة بذرية، سوى أن ما تم جنيه، غالبا ما يحمل شبهها  
شبيلا بما تم بذره.

إن تعيين الساردين هو أحد الطرق الأولية لتطعيم القصة  
التخييلية. إن العرف الذي يرى أن السارد في نص من  
النصوص يتحدث إلى قرائه، يعمل سندا للعمليات التأويلية  
التي تتعامل مع العريب أو ما لا ينطوي على دلالة بشكل  
واضح. والرواية، كما تقول جورج إليوت، «وصف صادق  
للرجال والأشياء بالطريقة التي انعكست بها على ذهنه»  
ويمكن للقارئ أن يتناول أي شيء شاذ باعتباره نتيجة لرؤية  
الراوي أو طريحا للذهن. وفي حالة السرد بضمير المتكلم،  
يمكن قراءة الاختيارات التي لا تفضح لأي تفسير، بوصفها  
شطحات تجلو فردية الراوي، وباعتبارها أعراضا لهواجسه.  
غير أنه في حالة غياب راو يتولى وصف نفسه، فإن بإمكاننا  
تقريبا شرح أي مظهر من مظاهر النص، بافتراض راو تم  
تصميم العناصر المعطاة لكي تكس أو تكشف عن شخصيته.  
ويمكن بالتالي، استعادة رواية «الغيرة لروب جوييه، كما  
فعلت بروس موريسيت Bruce Morrisette بافتراض راو  
محسوس ذي شكوك منطوية Paranoiac، لكي تتمكن من  
تفسير بعض تشبّهات السرد، إن بالإمكان تطعيم «المشاهدة  
Dans le labyrinthe» بقرائنها بوصفها كلام راو يعاني من  
مرض القسيان. ويمكن لنا تفسير أقل النصوص تماسكا  
بافتراض أنها حديث راو يهذي. وبالإمكان تطبيق مثل هذه  
العمليات بطبيعة الحال على نطاق عريض من النصوص  
المدائية، سوى أن أكثر النصوص رانديكالية، تبادر إلى جعل  
هذا اللون من الاستعادة قرضا عشوائيا للمعنى، وإظهار  
القارئ على مدى اعتماد قرائه على نماذج المقولبة. إن مثل  
هذه الروايات، كما أوضح ستيفن هيث معجبا، «تدور مبتذلة  
تماما عندما يتم تطعيمها» وتظهر القارئ على غداحة اللثمن الذي  
دفعه في مقابل للمقولة<sup>(٢٢)</sup> والكتابة. طبقا لكلمات بارت  
نفسه، تدور كتابة بحق، فقط عندما تمنعنا من الإجابة على  
السؤال: من الذي يتكلم؟

ومع ذلك، فقد قمنا بتطوير استراتيجيات قوية لمنع  
النصوص من أن تكون كتابة. وفي الحالات التي نجد فيها  
مشقة في افتراض راو مفرد، يمكننا اللجوء إلى ذلك العرف  
الأدبي الحديث الذي أرساه هنري جيمس، وبغيره من النقاد  
الكثيرين الذين حدوا حذوه، ومعنى به، وجهة النظر المحددة.  
فإذا اخفقتنا في تأليف النص يرد كل شيء إلى راو مفرد،  
فبإمكاننا تقسيمه إلى مشاهد أو أحداث صغيرة وإضفاء  
اللعاني على التفصيلات وذلك بمعاملتها بالطريقة نفسها التي  
تمت بها ملاحظتها من قبل شخصية كانت حاضرة ولتتذ.  
ويمكن النظر إلى هذا العرف بوصف استراتيجيات الخندق  
الأخير لانسنة الكتابة وجعل الهوية للشخصية، بؤرة النص.  
وتجدر الإشارة إلى أن المؤلفين الذين يقررون عادة بهذه  
الطريقة، هم أولئك المؤلفين من أمثال فلوبيير، الذين يحققون  
(لا شخصية) تجعل من الصعب نسبة النص إلى راو يمكن  
تحديد خصائصه.

ويخبرنا ر.ج. شيرنجتون R.J. Sherrington مثلا، وهو  
أحد المؤيدين للمصممين لهذا النمط من الاستعادة، أن الفقرات  
التي تصف زيارة تشارلز للمزرعة، حيث يقابل إما لأول مرة،  
في «مدام بولفاري»، تستخدم وجهة نظر محددة، من حيث إن  
«التفاصيل التي تفرض نفسها على وعي تشارلز، هي  
وحدها التي يتم ذكرها، ويمتد دوافعه إلى المبلخ، يلاحظ  
(تشارلز) أن خلفتي أناندة مغلقتان. وتلفت هذه الحقيقة  
بالطبع الانتباه إلى نماذج القصور المرشح عبر الضلعتين،  
والساقط في اللدغة مشعلا الرماد في الدفاعة. وحيث إن إما  
تقف بجوار اللدغة، فإن تشارلز يشاهدها ويلاحظ شيئا  
واحدا فقط يتعلق بها: «طرات دقيقة من العرق على كفيها  
العائيتين. يالها من خصيصية يتسم بها تشارلز. أي، بهمل  
شيرنجتون في فورة إعجاب ببراعة فلوبيير في وصف ما  
تقع عليه عينا تشارلز وحده، تفسير ما يمكن أن نستنتج من  
شخصية تشارلز من حقيقة أنه ما بين الجمل التي تصف  
نماذج الضوء و«إما» تقع جملة تظهر اهتماما بالغا بسلوكه  
الذباب وموته: «ذهب الذباب إلى أعلى وأسفل جوانب الأكواب

وعوضاً عن ذلك بمستوى المفردات Lexis. فالمفردة Lexi، وحدة صفري من وحدات القراءة، وامتداد نصي معزول من حيث إنها تمتلك تأثيراً محدداً أو وظيفة تختلف عن الاندادات النصية المجاورة. ويمكن، بالتالي، أن يكون أي شيء، بدءاً من اللفظ المفرد، حتى سلسلة مختصرة من الجمل، ويغدو هذا المستوى بناءً على ذلك، هو المستوى الأولي للاتصال بين القارئ والنص، وهو المستوى الذي يتم فيه عزل العناصر وفهرزها بغية إعطائها وظائف متعددة عند مستويات أعلى من مستويات التنظيم.

ومناقشة الوحدات الرئيسية وصيغها التأليفية، نجد أنفسنا إزاء تنوع من المقترحات التي ندرسها. ومن الضروري أن نقوم بالاختيار والتنظيم، وإن يكن بطريقة غير دقيقة بشكل ما، لكي نخرج شكلاً على الوصف الذي سوف يستتبع ذلك. ويميز بارت، فيما يسمى بكثير الدراسات التفصيلية لتنظيم المفردات، خمس شفرات تستخدم في قراءة النص، تمثل كل منها «منظوراً للاستشهاد» أو نموذجاً دلالياً عاماً يمكننا من اختيار العناصر طبقاً لارتباطها للفضاء الوظيفي الذي تحده الشفرة. أي أن الشفرات، هي التي تمكنا من تحديد العناصر وتصنيفها في مجموعات طبقاً لوظائف معينة. وكل شفرة، تمثل أحد الأصوات التي نسج منها النص، ولكي نعين عنصراً من العناصر باعتباره وحدة من وحدات الشفرة، فإن ذلك يقتضينا أن نتعامل مع هذا العنصر باعتباره «شخص انصرف عن بقية القارئ» والوحدات، سمات لحركة ذهنية نحو بقية أعضاء القاعة (إن حدث الاختلاف، يميلنا إلى كل حوالت الاختلاف التي كتبت بالفعل)، (إن الوحدات هي تلك الومضات العديدة لذلك الشيء الذي تمت قراءته، ومشاهدته، فعله، أو عاش، دوماً بالفعل، والشفرة هي الأثر الذي تخلفه وراءه الـ «بالفعل» هذه) (٢٤) وفيز المفردات يقتضي منها مكاناً في المجموعات التي تم تأليفها من خلال خبرتنا بالنصوص الأخرى وبالخطاب المتصل بالعام.

والشفرات، طبقاً لبارت، كما هو الحال مع لوفي شتراوس، يقرؤها التجانس. إنها تضم معاً عناصر من نوع

التي تم استيعابها، وطناً وهو يفرق نفسه في الحالة اللبائية في القبحان، فلذا أرتنا أن نرد هذه الإشارات لتشارلز، فسوف نجد أنفسنا متورطين في استعادة التفاصيل عبر محاجة دائرية: يتم وصف الدباب لأنه الشفرة الذي يقوم تشارلز بملاحظته، ونعرف أن تشارلز هو الذي شاهد، لأنه الشفرة الذي يتم وصفه.

وهذه ببساطة، نسخة أخرى في حقيقة الأمر، من التعبير التمثيلي الذي يسمح للقابلين من قراء الرواية المحنكون لأنفسهم الآن باستخدامه: أن يتم تبرير فكرة ما أو تفسيرها تبعاً لحقيقة قيامها بوصف العالم. وهذا يمثل حسماً ضعيفاً بحيث تم إسقاطه من الاستخدام الجاد - ذلك أن كل ما هو محتمل، يغدو طبقاً لهذا المعيار، مبرراً بالثلث. ويقدم مفهوم وجهة النظر هو الآخر حسماً ضعيفاً أيضاً تقريباً. والدليل على عدم كفايته هو أنه عندما نقوم بمناقشة روايات مثل «ما كانت تعرفه ميوز» المستمدة من مشروع «امتجها كلا: الموقف الكلي المحيط بها، والذي يجب التعبير عنه فقط من خلال المناسبات، وعلاقات الجوار، وبعيها، فإننا لا نقتع بمجة أن الجمل يتم تبريرها لأنها تخبرنا بما تعرفه ميوز، وإنما تكون بحاجة إلى أن تقوم هذه الجمل بالإسهام في نماذج المعرفة، وتشكيل دراما البراءة. إن تعيين الرواة يمثل استراتيجية تأويلية هامة، بيد أنها لا يمكن لها أن تخطو بنا بعيداً.

## الشفرات Codes

وبالإضافة إلى مستوى السرد، يحدد بارت في «مقدمة التحليل النبوي للسرد» مستويين آخرين من مستويات الرواية: مستوى الشخصية، ومستوى الوظائف. والمستوى الأخير، هو أكثر المستويات - تبديلاً في الخواص، والأكثر جوهرية مع ذلك، لأنه يقدم العناصر الأساسية للرواية مجربة من عرضها السردى، قيل أن يتم إعادة تنظيمها بفعل العمليات التركيبية Synthesizing للقراءة. وللضميمة غير مناسبة، من حيث أن كلمة «وظيفة» تطبق على نمط بذاته من الوحدات الموجهة على هذا المستوى. ومن الأفضل أن نشير إليها بالمصطلح الذي استخدمه بارت في S/Z فنفسمها

وعند مناقشة الطرق التي يتم بها عزل العناصر وتحديد وظيفتها، يقتدى يارث بالتمييز الذي أرساه بلفغنيست بين العلاقات التوزيعية، والعلاقات الإنماجية، لكي يفرق بين نمطين من الوحدات: تلك التي يمكن تحديدها من خلال علاقتها بالعناصر الأخرى من النوع نفسه والتي تظهر في مرحلة مبكرة من النص، أو عند مرحلة متأخرة، (توزيعية)، وتلك التي تستمد أهميتها، ليس من مكانها عبر النحو التابع، وإنما عبر تبني القارئ لها وضمها مع عناصر مشابهة في فئات استيدالية تستمد معناها عند مستوى أعلى من مستويات الإنماج (إنماجية) (التحليل البنوي للسرد ص ٥٨). فإذا ما اشترى شخص ما في رواية كتاباً، فإن هذا الفعل يمكن أن يشتغل بإحدى الطريقتين: فإما أن يكون، عنصراً سيمياً إنضمامياً فيما بعد، على المستوى نفسه، وكما يقول يارث: فعند قراءة الكتاب تعلم الشخصية شيئاً ذا أهمية، وتكون دلالة الشراء هي من ثم نتيجته، أو عوضاً عن ذلك، يمكن ألا يكون لهذا الفعل أية نتائج ذات أهمية، وإنما يعمل بوصفه مجموعة من الملامح الدلالية الكامنة التي يمكن التقاطها واستخدامها عند مستوى آخر من أجل بناء شخصية ، أو إنشاء قراءة رمزية.

ويتجاوب هذا التمييز مع الفصل الذي قام به جريماس بين المحمولات الدينامية Dynamic Predicates أو (الوظائف) والمحمولات الاستاتيكية Static Predicates أو (الصفات) Qualifications، ويمكن القول بأن الشفرات التخمينية- Proairetic والشفرات التاوليوية Hermeneutic هي التي تحكم عملية التعرف على المحمولات الدينامية، التي يعد توزيعها التعاقبي في النص حاسماً، بينما لا تشكل عناصر شفرات المعنى Semiotic والشفرات الرمزية متتاليات بقدر ما تشكل مجموعات من الملامح أو (الكيفيات) يتم تأويلها عند مستويات أعلى، ويتمتع هذا التمييز بصحة حدية جديرة بالاعتبار، باعتباره تمثيلاً للأبواب المختلفة التي يمكن أن ننفتحها للمفردات، في رواية ما من الروايات. بيد أن افتعماً أقل نسجياً قد وجه مناقشة للشكلة الجوهرية المتصلة بالكيفية الدقيقة التي تقرر بها، ولو على سبيل الاسترجاع، ما إذا كان

واحد، كما تقررنا أيضاً، وظيفتها التفسيرية. ويمكن من ثم، أن يختلف عدد الشفرات المعنية طبقاً للمنظور المختار، وطبيعة النصوص التي تصدى لتخليها. والشفرات الخمس التي تم عزلها في SZ لا تدور في الحقيقة شاملة أو كافية. إن الشفرة التخمينية Proairetic هي التي تتحكم في إنشاء القارئ للشبكة. أما الشفرة التاوليوية Hermeneutic فتعهم منطقاً للسؤال والجواب، والفز وحله، والتشويق والانقلاب، وهاتان الشفرتان مكونان غير مشترك فيهما من مكونات الرواية، ويمكن تسكينهما معاً داخل نطاق بنية الحكمة. أما الشفرة الدلالية Semiotic (شفرة المعنى)، فتقدم نماذج تمكن القارئ من تجميع الملامح الدلالية المتصلة بالأشخاص وتطور الشخصيات؛ والشفرة الرمزية، هي التي توجه التقدير الاستقرائي من النص إلى القراءات الرمزية أو للموضوعاتية Thematic. ويمكن قصر هذه الشفرات على نطاق الشخصية والموضوعية Theme على التوالي، برغم أن أي وصف مقنع للتأويل الموضوعاتية، يمكن له أن يفعل ما هو أكثر من مجرد تحديد لنماذجنا القرائية الرمزية. وأخيراً، هناك ما يدعوه يارث بالشفرة المرجعية Referential التي تشكلها الخلفية الثقافية التي يحيل إليها النص، وربما كانت هذه الشفرة هي أقل الشفرات إنشاعاً، لأنه في الوقت الذي يفد فيه ممكناً استكشاف النص، كما يفعل يارث، عن طريق انتقاء كل الحالات المصدرة لموضوعات ثقافية (كانت تشبه تمثالا إغريقياً، ومعارف نمطية (المثال Proverbs)، فإن هذه الحالات أبعد ما تكون عن التحليلات الوحيدة لـ "صوت جماعي غير مفهوم منشؤه الحكمة الإنسانية" ووظيفتها الأرية هي تقديم نماذج المحتمل وتعزيز العقد التخيلي، ويحث إتنا قننا بالفعل بفهم المستويات المتنوعة لهذا الاحتمال، فإنه يمكن لنا أن ننمي هذه الشفرة جانباً، لكي نتنقل إلى المشكلات المتعلقة بالشفرات الأربع الأخرى، مع ملاحظة أن غياب أية شفرة من الشفرات المتعلقة بالسرد (قدرة القارئ على جمع العناصر التي تساعد على تحديد خصائص الراوي، وإحلال النص في نوع من الدائرة الاتصالية) يعد أحد الأخطاء التي تسم التحليل الذي يقوم به يارث.

(التجارة، السوق، الكتب القديمة، البلاط) إلى ربح ثانوي ويمكن فقط أن يكون ذا صلاحية Qualificatory. لكنه لا يمتلك الفاعلية التي يشكل بها قصة<sup>(٢٥)</sup>

وينطوي هذا الكلام على قدر من الحقيقة. إن بعض النماذج الثقافية يمكن أن تنظر إلى بعض الأفعال على أنها أوفر دلالة من بعضها الآخر. وإذا ما ظهرت هذه الأفعال في نص من النصوص، فمن المحتمل أن تسهم في الحكاية، إلا أنه لو كانت دعوى كرسيفيلا حقيقية، فسوف يستتبع ذلك أن يكون القارئ الذي تزود بثقافة المرحلة قادراً على التعرف على المحمول الدينامي الأول أو حدث الحكاية بمجرد مصادفته له؛ بيد أن المسألة ليست هكذا بالغميط. فليس بمقدورنا ببساطة، أن ندرج هذه الأفعال التي تنتمي إلى الحكاية، في فترة معينة، ذلك أن الأفعال تدفد ذات وظائف مغايرة، في قصص مختلفة. إن دورها يعتمد على اقتصاد السرد أكثر مما يعتمد على خواص جوهرية أو محسوسة ثقافياً. ولكي ندرس الطريقة التي منحت فيها أدواراً في الحكاية، فإنه يتوجب علينا أن نتحول إلى تحليل بنية السرد، أو دراسة بنية الحكاية.

(الجزء الثاني من هذه الدراسة سينتشر في العدد القادم)

علينا أن نعامل عنصرنا معيناً باعتباره وظيفة أو صفة (أو ينقسم إلى مكونين، يلعب كل منهما الدورين معاً). وتلاحظ جوليا كرسيفيلا التي تستخدم مصطلحات «ملحق إنشائي Adjoncteur Prédicatif» و«ملحق وصفي Adjoncteur Qualificatif» عرضاً عن «الوظيفة» و«الصفة»، أن للنتائج التي تدور حول الحدث - طبقاً لها - في Petit de Saintre لا تختلف عن العبارات التي تلعب دور الملحق الوصفي. «إن خواص الجمل نفسها، باعتبارها جملاً معزولة، ليست حاسمة بحال من الأحوال». كيف يستني لنا إذن تفسير الاختلافات الفاعلة وتجانل كرسيفيلا بأنه يجب علينا العودة إلى النماذج الاجتماعية المتعددة، التي تبرز فئات معينة من الأفعال. إن الخطاب الاجتماعي لفترة من الفترات هو الذي يمكن بعض الأفعال من أن تكون دالة، ومميزة، وجديرة بالقصة، وهكذا، يمكننا القول بأن دور المحمول الدينامي؛ يلعب به أي عنصر في فضاء القصاص الذي تم استمداده منه - ويتجاوب مع التأكيدات المهيمنة للخطاب الاجتماعي الذي ينتمي إليه النص. وليس من قبيل الصدفة أن ينتمي دور الملحق الإنشائي في Jehan de Saintre إلى متواليات مستمدة من خطاب المبارزات والحرب. وهذه هي الدوال الأساسية للخطاب الاجتماعي في الفترة حوالي عام ١٤٥٠... ويتطلب أي نمط من أنماط الخطاب

## الهوامش

- (١٢) - Qu' est-ce que la Lisé rature? pp. 172 - 3.  
(١٣) - S/Z p.157.  
(١٤) - Seven Types , p.4.  
(١٥) - Problemes des Linguistique Generale.p.238.  
(١٦) - Ibid , p.244.  
(١٧) - Ibid , p.241  
(١٨) - Figures II p.67.  
(١٩) - Poetique de La prose, p.39  
(٢٠) - Le Degré Zéro de L'écriture p.26.  
(٢١) - Ibid p.20.  
(٢٢) - The Nouveau Roman, pp. 137 - 45.  
(٢٣) - S/Z, pp. 27 - 8.  
(٢٤) - Le Texte du Roman , pp. 121 - 3.  
(٢٥)

- (١) -Logique P.22 - 8.  
(٢) - S/Z P.10 .  
(٣) - Le Plaisir due Text , P. 53.  
(٤) - The Nouveau Roman, p.39.  
(٥) - Le Plaisir due Text , p.36 - 6 .  
(٦) - Le Text due Roman , pp 175 - 6 .  
(٧) - Introduction a La Analyse Struktural des Recits , p. 5.  
(٨) - Ibid.  
(٩) - L'effet de Reel, pp. 87 - 8 .  
(١٠) - Les Hommes (III, III.)  
(١١) - Qu' est - ce qu'une description, p.485 .  
(١٢) - Essais Critique , p. 232

## الفنان سلفادور دالى (١٩٠٤ — ١٩٨٩)

### وشخصية الفنان

«أنا كنت ظاهرة،

والفرق بينى وبين المجنون انى لست مجنوناً»  
دالى

والذى ظل مفقوداً من الساحة  
الثقافية المصرية لفترة زمنية طويلة.

واقصد بالصوار هنا، عقد  
المناقشات حول أعمال الفنانين  
ودورهم الفعال في مجتمعاتهم  
وخارجها. كذلك مفهوم الحرية عند  
الفنان وأثرها في إبداعاته.. ثم  
مفهوم الشفعية، وذاتية الفنان  
وعلاقته الواضحة والمؤكدة مع  
شخصه وشخصيته، كذلك صدقه  
الكامل معهما... دون تزيف... كل  
هذا وبغيره أتاحته معروضات دالى  
حيث دارت المناقشات والحوارات من  
خلال ندوات ثقافية اشتركت فيها  
أسماء لها دورها الفعال في الحركة  
الثقافية المصرية.



عندما أصبح شارب دالى عقارب ساعه

فرصة الحوار حول الفن الجاد ..  
هذا الصوار الذى كدنا نفتقده،

إنها حياة طويلة ومريضة  
عاشها سلفادور دالى، موهباً  
ورائداً للفن في العالم، داخل حدود  
بلاده، وتمددى بموهبته حدود  
الآخرين، ليس فقط بفنّه ولكن  
بشخصه وشخصيته أيضاً، وبما  
قدمه من معارض «استعراضية»  
«المعرض»، وأحاديثه المستمرة عن  
نفسه بوصفه جزءاً من إبداعاته.

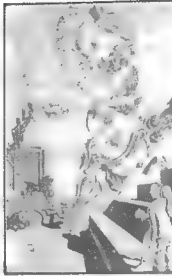
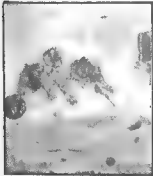
بهذا وبغيره مما قدمه سلفادور  
دالى من أعمال وأقوال وأحداث  
سيظل دالى فنانياً غريباً ومؤثراً..

لقد أتاح معرض سلفادور  
دالى لهذا الفنان العبقري والمقام  
حالياً بمجمع الفنون بالزمالك،



وفي يوميات عبقري نجد أن شخصية دالي الفنان هي شخصية دالي الإنسان، فالفنان سلفادور دالي فنان صادق مع نفسه إلى أقصى الحدود. وكاذب على نفسه إلى أقصى الحدود، وهو مع نفسه إلى أقصى الحدود.. ومقيد لحريته كله مع كل هذه التباينات والتناقضات والمتضادات السلوكية والأخلاقية والتفاعلات داخله هو دالي الفنان الذي تمكن أن يقيم من بين كل هذا «صياغة» ذاتية من عصر سابق عليه، أو لفن سابق له، وصياغة المستقبل فن، ومجموعة من فنانين آخرين.. تتضح تلك «الصياغة» والشخصية فيما قاله ميكرا: لم أستطع أبداً أن أكون تلميذاً متوسطاً عادياً، فإما أن أبدو غير قابل للتعلم على الإطلاق، وأعطى الانطباع بأنني غبي تماماً أو أن ألقى بنفسي على العمل بإرادة مستمرة ورغبة في التعلم تدهش كل فرد، ولكني يستطيع

حلم سببه طيران التحل ١٩٤٤



الرياسة المرة

والدائنية، وكل المذاهب الفوضوية الأخرى.. يقول دالي في يومياته: اعتدت أن أنظر إلى الصحف بالقلب وبدل أن أقرأ الأخبار أنظر إليها وأراها، حتى وأنا سراقق رأيت وسط حروف الطباعة، مباريات لكرة القدم كما كانت تبدو في التلفزيون، كل ذلك يتصنع قليل من الحول في عيني..

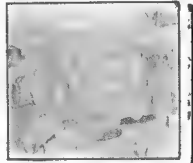
هذا الموضوع الذي استمر مع دالي السيريالي والذي يقول: «واليوم وأنا أمسك الجرائد بالقلب، أرى أشياء رائعة تتحرك، فقررت بإلهام سام من فن دالي الشعبي أن أقدم بتلوين أجزاء من هذه الجرائد التي تحتوي كنوزاً جمالية تستحق أن يراها فيدياس.

نعم لقد سبقت تجارب وآراء دالي الكثير من التجارب والإبداعات السيريالية وأخص هذا بالذكر الفنان العبقري بوش منذ القرن الخامس عشر الميلادي، والذي عبر من خلال رموزه غير التقليدية والخيالية عن مشاعر الناس في العصور الوسطى ومخاوفهم.. ففي لوحته «الملعونون في الجسم» يظهر بوش هذا بوضوح في رمزه للشيطان وهو يتلع الخمطين..

كذلك الخدمات الممتدة في إبداعات المدرسة «الدائنية» وأعمال دي شيريكو وأتال أبو لينير وبرتيون..

غير أن دالي الفنان سبقه دالي الطفل، فمنذ نشأته.. وكما جاء في تقديم «يوميات عبقري» ترجمة أحمد عمر شاهين، أن أبويه أطلقوا عليه اسم «سلفادور» توقعاً منهما أن يكون هو المخلص لفن الرسم من خطر الانقراض على يد الفن التجريدي والسيريالية الأكاديمية

اللحم المزوجة



حماسي، فمن الضروري أن يقدم لي شيء أحبه وحين تفتتح شهيتي أصبح جائعاً بشكل هائج.

وهكذا نجد أن سلفادور دالي سبق سلفادور دالي السيريالي منذ نشأته والتي تطلعت من خلال والده، والذي يقول فيه: «.. لم أكن أعجب بابي بشدة فقط بل كنت أقلده كثيراً، وبالقالي جعلته يتأسي ببرجة كبيرة وأرجو أن يرحمه الله ويدخله جنته وأنا متأكد أنه هناك بالفعل...» معنياً في ذلك على سلوك والده وتحويله إلى إنسان متدين..

شارك في تكوين دالي كذلك هضمه لأراء فيثاغية وثاملانية، يقول دالي: كل هذه التماثلات كونت شعاري الأول في الحياة، الذي أصبح فيما بعد خطة حياة، وهو «أن الفرق الوحيد بيني وبين المجنون أنني لست مجنوناً».

إن هذا وغيره مما جاء على لسان دالي في «يوميات عبقرى» وعلى لسان كل من ساباطر، وهو وعلى صفحات مجلة «شبيجل» الألمانية منذ أعوام عن حياة سلفادور دالي وخاصة في سنواته الأخيرة تؤكد عبقريته، النابعة من صدق شخصيته، والتي ربما يفتقدها العدد الأكبر من الفنانين اليوم، عندما نساؤل الربط بين اتجاهاتهم الفكرية والفنية وشخصيتهم وسلوكهم اليوم..

فشخصية المبدع - من وجهة نظري هي الجزء المكمل لإبداعاته، الأمر الذي يدفعنا باستمرار لدراسة شخصية الإنسان المبدع وإبداعاته بشكل متوازن، حتى يتحقق لنا مدى الصدق عنده في التعبير والاتجاه والفكر..

لم تكن سيريالية دالي إلا تعبيراً عن خيالاته وأفكاره الداعية إلى تحرر الفكر الفردي، وإعادة الترتيب للأشياء بشكل غير متعمد، بقصد ارتياد ضبابيا العقل الباطن وإلا فصاح عنها، والتي عبر عنها الكاتب الفرنسي أندريه بريتون بقوله: «إنني أثق في أن المستقبل سيهدد بين هاتين الحالتين اللتين تبدوان متعارضتين، وهما الأحلام والحقيقة، في نوع من الحقيقة المطلقة «ما فوق الحقيقة» إذا صح للإنسان أن يسميها هكذا».

ثم ما جاء في البيان السيريالي الأول والذي يتيح لنا فرصة التلاقى بين شخصية هذا الفنان الغد وبين اتجاهه السيريالي.. يقول البيان:

السيريالية اسم مذكر حركة سيكولوجية آلية يهدف الفنان عن طريقها إلى التعبير سواء شفوي أو كتابي، عن الوخيلة الحقيقية للأفكار، الأفكار المملأة في غيبة كل الضوابط التي يضعها المنطق العقلي وخارجاً عن نطاق القواعد والأفكار الجمالية أو الأخلاقية المسبقة».

هنا يلتسقى دالي مع أفكار بريتون والذي تصارع معه كثيراً، والتقى معه - أيضاً - كثيراً.. كذلك تؤكد كتاباته عن فرويد دراسته العميقة له، وما كتبه عنه يوضح مدى ارتباط السيريالية عند دالي بما جاء به فرويد منذ بداية هذا القرن العشرين عن العقل الباطن والتحليل النفسي، والذي اعتبره بريتون استناداً له. وبريتون الذي اتخذ دالي صديقاً وأقرب شخصية له يقول فيه: «.. فنشأته الثقافي، بغض النظر عن المظاهر، له قيمة تنقص الوجوديين برغم كل نجاحاتهم المسرحية المؤقتة»..

ويختم قوله في بريتون فمنذ اليوم الذي أظفك فيه موعدي مع بريتون فإن السيريالية كما عرفناها قد ماتت، في اليوم التالي حين طلبت مني صحيفة كبرى تعريف السريالية أجبت:

«أنا السريالية».

هذه بعض الجوانب من شخصية دالي الفنان «السيريالي» والتي تبلورت منذ نشأته، تلك النشأة التي كان لها الفضل في تكوين عبقرية فذة، وفنان يختم بعض أقواله بجملة هامة «أنا أؤمن بأن مخلص الفن الحديث، وأني الوحيد القادر على أن أتسامى وأكمل وأعاقن بشكل جميل وواضح، كل التجارب الثورية للعصور الحديثة وفق تقاليد الكلاسيكية المنظمة الواقعية والغيبية...»

محمد طه حسين

## احتفالية للضيء والخضرة

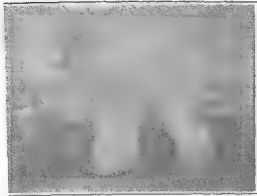
وعلى الرغم من أن الفنان التشكيلي قد انتقل إلى القاهرة ليستقر بها إلا أنه مازال ينهل وإلهه سيظل ينهل طوال حياته من ذكريات طفولته وتجاربها الضمنية في قرية زاوية جروان. صحيح أن الطبيعة التي يصورها الفنان لها قوانينها المستقلة عن وعيه بها من ضياء وظلال ومنظور وتشريح وأطياف ألوان الخ، وأن خبرة الفنان وتكوينه لا بد وأن تتعرف عن كثب على هذه القوانين في الطبيعة الأولية وإدراكها الجمالي، ولكن عرض الطبيعة الأولية، أو الإنسانية، أو الحيوانية أو النباتية على سطح اللوحة ليس مسألة تنظيمية محض تخضع



الفنان التشكيلي زهران سلامة

للمنوعية. نشأ في أسرة ريفية رقيقة الحال، وإن كانت غنية في إحساسها بالطبيعة والحياة والبشر.

أقيم في قاعة الهناجر للفنون التشكيلية معرض لوحات زيتية للفنان المصور زهران سلامة وذلك لمدة أسبوع (من ٢١ إلى ٢٧ مايو ٩٥) بمناسبة احتفال الأمم المتحدة باليوم العالمي للزراعة والثقافة. وبالفعل كانت موضوعات العدد الغالب من لوحات هذا المعرض مستقاة من ريف مصر. ولكن ما أبعد الصلة بينها وبين مصرى (ما أحلاها عيشة الفلاح)، أو رافعى رايات الدفاع الأبله عن حقوق الفلاح بلغة الفن التشكيلي التي لا يفقهون فيها شيئاً، فمصور الريف المصرى هنا فلاح ابن فلاح من قرية زاوية جروان، مركز الباجور محافظة



من أعمال الفنان في معرضه الذي أقيم في قاعة مركز الهناجر مايو ٩٥

أن يقال عن زهران سلامة أنه فنان أكاديمي؟ كلا بالطبع؛ فما هذه التفاصيل عنده سوى توزيعات لونية ماهرة يزن بها تكوين اللوحة ليحدث في نفس المشاهد أثرا خاصا وبهجة متشحية بجدل الطبيعة. فانت إن اقتريت أكثر من اللازم من اللوحة شاهدت بقعا لونية لا غير ، فإذا ابتعدت عنها بعض الشيء بهرت بتوزيعها الهندسي المتناغم، ولكنت في غمار بهجتك بتكسر أطيافها تكاد تنسى أنها مشكلة. فهل من أجل ذلك يمكن أن يقال عن زهران سلامة أنه فنان «تأثيري»؟ كلا بالطبع . ليس فقط لأن هذه التسميات ظهرت في سياق تيارات فنية ثقافية تنتمي إلى ثقافات

أن تلوث وراه وهي تتابعه في ألف درجة ودرجة من الدكنة إلى الخضرة الزاهية إلى اختلاط بالصفرة وتموجات توحى بحركة الزرع في مهبط نسيمات الربيع تماكيها تموجات المياه وثباتها في قناة الرى، ولعل هذا الاحتفال بالتفاصيل الدقيقة في الطبيعة كما تمكسها عين هذا الفنان يتبدى بصورة خاصة في لوحته «حمام الجاموسة»، ولكنك تجدنا أيضا على سطح سلامة سوداء تتدفق بها امرأة شعبية في صحبة قريبة فهنا أيضا تجد مختلف درجات الدكنة وانتشاءات الملاة السوداء تطوف بها عين المشاهد وكأنها تعرج في أزقة حى الجمالية . أمن أجل ذلك يصح

لإقاعات متوازنة شبه هندسية أو رياضية، وإنما هو صياغة ذلك كله من وجهة نظر قد لا يعيها الفنان، أو قد يكون واعيا بها إلى حد ما وهو يقوم بمغامرة إنشاء اللوحة. وهذا المنظر المستمد من لا وعى الفنان هو الذى ينعكس من خلاله جماع تجاربه الحميمية في طفولته وشبابه الباكر. ومن هنا تكتسب التجربة الفنية خصوصيتها وخصوصيتها الثقافية (النفسية الاجتماعية) فى أن، بكل ما يميزها عن غيرها من الخصوصيات الثقافية.

اللون الأخضر طاع في لوحات زهران سلامة، خاصة تلك التى عالج فيها موضوعات من الريف المصرى، ولكن عين المشاهد لا تثلب

مجتمعات مغايرة، وإنما كذلك لأن محاولة تطبيقها المتعمف على واقعنا الفني يطمس معالم ذلك الواقع بدلا من أن يوضحه ويجليه.

ما الخيار البديل إذن؟ إنه محاولة التعرف على هذا العالم الفني الخاص بكل مكتسباته وإضافاته التصويرية، وبكل تنوعاته وتجاريه المختلفة من خلال موقف الفنان وإحساسه العميق بالطبيعة حية أم صماء، أوحية وإن بدت صماء، فهو هنا موقف التوحد بها وإن وعى قوانينها الموضوعية ليزيد اقترابه منها، هذا التشكيل الفني المختاظم مع موضوعاته التي يعشقها لا يكفي أبدا أن نبصّث عنه في شذرات تعلمها الفنان من سيزان - مثلا - وإنما لابد لنا أن نستكشف جذوره المتمثلة في الخصوصية

الثقافية المجتمعة الصميمة التي شكلت وعى المصور في طفولته وصباه الباكر، ولعبت دورا تشكليا رئيسيا في علاقته بالطبيعة وموقفه . هذا - العاشق منهسا - هذه الخصوصية الثقافية الاجتماعية ليست مجرد خصوصية «مصرية» ، وإنما هي خصوصية قرية مصرية من قرى الوجه البحرى، ولو أن الفنان قد نشأ في قرية أخرى في الدلتا، ناهيك عن أن تكون قرية فى صعيد مصر لاختلف الأمر، وكان له انعكاسه الواضح على اختيارات ألوانه ودرجاتها وعلاقات الضياء بالظلال على سطح اللوحة . ففى تكوين اللوحة مزج الألوان وتوزيعها تكمن أليات الإبداع ذات الجذور الثقافية للمجتمعة الخاصة. ومن ثم فعين نحاول أن نسمى هذه الأعمال

الإبداعية علينا أن نمسح عن خصوصية اختلاف تجربتها الثقافية الاجتماعية حتى وإن بدت مشابهة لخصوصيات مختلفة فى أماكن أو أزقة أخرى من العالم . ولكننا حتى نستطيع أن نسمى هذه الظاهرة الفنية التي تجسدها أعمال زهران سلامة علينا أن نضعها فى مقابل ظواهر فنية مختلفة على أرضية الثقافة المصرية المعاصرة . فمن خلال وضعها فى شبكة دروب التعبير الفني المصرى الحديث لا سيما فى مجال التصوير يمكننا أن نقترح لها تسمية تميزها عن سواها من الظواهر والتيارات الفنية، ولعلها دعوة أوجهها هنا إلى لقاء الفن التشكلى، وإن كنت أقتصر - مؤقتا - تسميتها : احتفالية للضياء والخضرة.

سجدي يوسف

## «نورث جامب، يحقق مليارا من الجنيهات في أمريكا»

انجح الأساليب عند نقل رواية أدبية إلى الشاشة الفضية خاصة عندما يعالجه مخرج متميز مثل روبرت زيميكس.

نجح السيناريو الذي قام بكتابته إريك روث ERIC ROTH وحصل على جائزة الأوسكار عنه، في تغطية كل جوانب الرواية الأدبية بشكل متم.

أحيانا تصاب الأفلام المأخوذة عن رواية أدبية بالثرمل والرتابة إلا أن «فورست جامب» بما أحدثه كاتب السيناريو والمخرج من تمازج بين الراوى والحركة قد حققا المعادلة الصعبة في تقنية بالغة الدقة والسلاسة.

العمل السينمائي، تصورت أن أسلوب الراوى الذى يبدأ مع أول جملة فى الفيلم حتى نهايته قد ابتعد عنه كل السينمائيين فى الخارج والعرب أيضا وأن من يلجأ إليه يصبح متخلفا. إلا أن فيلم «فورست جامب» FORREST GAMP للمخرج روبرت زيميكس ROBERT ZE-MECKIS عن رواية للكاتب الأمريكى ونستون جروم WINS-TON GROOM جعلنى أشعر بالدهشة طوال هذا العرض الرائع الذى استمر ١٤٢ دقيقة.

ما هو الأسلوب القديم يثبت وجوده وأنه ليس متخلفا بل إنه

عشت فترة من الزمن معجبا بطريقة الحكى فى الأفلام العربية المليودرامية مثل الأفلام المأخوذة عن أعمال أدبية كرواية «الذكرى» ليوسف السباعي وغيرها. إلا أن هذه الفترة لم تطل كثيرا بعد أن أصبح هذا الأسلوب مستهجنا بعد تطور فنون السينما، والتقنية الحديثة جعلت من كلمة «موفى» MO-VIE بمعنى فيلم أو صناعة السينما المأخوذة من كلمة حركة -MOU-MENT أسلوبا حقيقيا فى الأفلام الأمريكية وبعض العربية والأوروبية التى لا تتوقف فيها الحركة منذ بداية الشريط حتى آخر لقطة فيه. كلما برع المخرج فى ذلك ازداد نجاح

كساتب الرواية ونستون جروم منحنى عاش تجربة الحرب في فيتنام. كان قد سمع قصة من والده فلم يغمض له جفن حتى صاغها في عمل روائي طويل يعسد أن هزته هذا عنيقا، فكانت رواية «فورست جامب» رشح جروم بعدها للحصول على جائزة بوليتزر، وهو مهم بادب



توم هانكس مع زوجته الممثلة ريتا ويسون وهي يده تمثال الاسكندر



توم هانكس بطل فيلم فورست جامب

ظل «فورست جامب» يحكى روايته لكل من يجلس بجواره على المقعد. لم يكن الطفل على درجة كبيرة من الذكاء. تعلم من الخوف الطاعة العمياء التي ترسخت في نفسه. رفضه زملاء المدرسة. رفضوا جلوسه بجانبهم في السيارة وفي الفصل الدراسي إلا

جيني كوران الطفلة الجميلة التي ظل يحبها فورست وأصبحت هدفه طول الرواية. إنها الوحيدة التي أفسحت له مكانا بجوارها بعد أن تحرش به زملاؤه في الطريق.

شعروا بفريقهم أنه طفل محدود الذكاء وليس جهازا حديديا في ساقيه. ظلمت منه جيني كوران الجرى بالتصني سرعة خوفا عليه من زملائه الذين استخدموا دراجاتهم للحاق به. أخذ فورست يعدو ويعنى حتى أصبح العدو بالنسبة له عادة.

لم يكن يعرف أن هذا العدو سيكون أكبر نصير له في حياته وأنه

جعل كاتب السيناريو البطل توم هانكس الراوى الذى يسرد لنا حكايته بالتفصيل منذ أن كان طفلا ريشة في مهب الريح تطير في الهواء حتى تسقط على حذائه بعد أن أصبح رجلا يجلس على مقعد محطة للسيارات مشميرا إلى أن لهذا الحذاء قصة مع صاحبه.

نشأ فورست جامب وعظامة لين، وخوفا من تقوس عظام رجله رأى الطبيب الذى يعالجه بأن توضع ساقاه في جهاز حديدى لتقويمهما. طلب من الطفل الاستمرار في الجرى بهذا الجهاز قدر المستطاع.

الجنوب الأمريكى خاصة أعمال صارك توين. لاقت روايته نجاحا كبيرا وبيع منها ٣٠ ألف نسخة إلا إنها بعد أن تحولت إلى فيلم سينمائى بيع منها عشرة ملايين نسخة. هكذا يخدم الفن الأدب كما يخدم الأدب الفن، فهما وجهان لعملة واحدة.

جمع فيلم «فورست جامب» إيرادات من الولايات المتحدة فقط حوالى مليار جنيه مصرى ليصبح أحد خمسة أفلام حققت أكبر نجاح فى تاريخ السينما.

كيف أعاد كاتب السيناريو كتابة رواية «فورست جامب» كما صورها ونستون جروم؟

سيعوضه عن ذكائه المحدود. أصبح المدو سبب كل نجاحاته فى الحياة.

احب فورست زميلته التى نشأ معها. لم تكن تعجبها الحياة مع أبيها ولم يكن لامها وجود فى الفيلم هريت من أبيها تركت جينى كوران (روبين رايت) ROBIN WRICHT فورست فهى تعرف سلفا ذكابه المحدود. كانت تشفق عليه. اما هو فقد عرف الحب كما يقول فالنبي يستطيع ان يحب أيضا. كانت تريد ان تصبح مله لكنها تعلقت بشاب اخر تعيش معه حياة بوهيمية بلا محالة لكل إماناتها لها حتى سقطت فى مستنقع من الأوهام. ظهرت فى المجلات وفى الحانات هارية.

الحب من جانب فورست ليس نوعا من اللوعة على الفراق لكنه دين أن يدري كان يتخطى لحظة الفراق ومخافة الحبيب فيستمر دون قصد فى الجرى والنجاح تلو النجاح. يصبح بطلا فى لعبة البيسبول يسافر مع الجيش إلى فيتنام بعد أن تسببت طاعته العمياء فى تقدير قاتله له. يحصل على النياشين ويقابل رؤساء أمريكا. انقذ فورست

كثيراً من زملائه الجنود بعد أن ألهم نيران القوت كونه ظهورهم وشوحت أجسادهم. كان يحاول إنقاذ صديقه الزنجرى بلو BLUE (مايكلتى وإيامسون) MYKELTI WILLIAMSON الذى قُتل فى المعركة ولم يستطع إسماعفه. كذلك لللازم وأن تايلور (جارى سينايذ) GARY SINISE الذى بترت ساقيه. كان يريد لنفسه الموت فى الحرب لأنه يعتقد أن الموت أفضل من حياة بدون ساقين.

لم ينس أبدا فورست وصية صديقه بلو الزنجرى «الاهتمام بزوجه وأولاده». لم ينس أبدا أمه الحنون السيدة جامب (سالى فيلد) SALLY FIELD التى وقفت إلى جواره صغيراً لإيمانها به على الرغم من معرفتها بقدرات ابنها الجسمانية والعظمية المحدودة. كذلك لم ينس أبدا محبوبته جينى التى كانت تعطف عليه ولم تحب على الرغم من إيمانها بأنه يحبها.

لم يكن يفرغ الغضب فى الجرى. لكنها حالة تنقابه عندما يشعر بإحباط معين أو بعدم قدرته على التصرف.

فورست يحكى روايته بالطريقة نفسها التى يجرى بها لا يتوقف أبدا عن الحكى. اعتقد أن كاتب الرواية لم يقصد أبدا ذلك لكن كاتب السيناريو والمخرج اتفقا مع قوم هاتكس أن يؤدى بهذه الطريقة.

جعل فورست يجلس أثناء الحكى فى اتجاه الكاميرا وكأنه يحكى للجمهور وليس لمن يجلس بجواره.

كانت فكرة ذكية أيضا أن تتبدل عليه وجوه من يجلسون بجواره أثناء الحكى. هل كتب جروم روايته بهذا التفصيل نفسه أم أن هذه طريقة ابتدعها كاتب السيناريو؟

ظلت جينى بعيدة عنه فى أثناء كل نجاحاته حتى بعد عودته من الحرب وذهاب إلى أسرة صديقه الزنجرى وشعراته زئبق صيد الجبىرى الذى كان يعلم به «بلو» ولا يتحدث إلا عنه قبل أن يموت. يعود إليه الملازم دان تايلور ويفرح به فورست فرح طفل صغير. إنه يطلب منه أن يعمل معه كما طلب منه فورست. نجحت هذه الشركة نجاحا كبيرا وأصبعا من مشاهير صناعة تملب الجبىرى وصيده. إلا أن



فورست يترك الشركة للملازم لكنه لم يشأ أبداً تصيب زوجته زميله الزوجي ويلو وأولاده. لم تلجأ إليه جينى إلا عندما ضاقت بها كل السبل ومرضت مريضاً خطيراً ستفقد بسببه حياتها. قام فورست على رعايتها حتى استردت وعيها وصحتها ولكنها دون إبداء الأسباب تركته وذهبت. كانت تريد أن تصمح من مسار حياتها. أن تعمل عملاً شريفاً في أحد المطاعم. لم تذكر له أنها قد حملت منه. مرة أخرى لا يجد فورست إلا العدو أسلوا يخرج به من إحباطه حتى استرعى انتباه الناس والصحافة التي سجلت استمراره في العدو دون هدف غير الجري. ظنوا أنه يفعل ذلك من أجل الرياضة حياً فيها حتى تبعه بعد ذلك الكثيرون.

استلهم منه البعض بالصدفة حلولاً لمشاكلهم فنجحوا في حياتهم وأعمالهم. ظل فورست يجري مدة ثلاث سنوات ونصف تقريباً قرى بعدما التوقف عن العدو ليعد خطاباً من مصيريه جينى تطلب منه الضمود إلى البلد الذي تعيش فيه.

جلس أخيراً على مقعد محطة السيارة التي يريد أن يستقلها حتى

ينهب إليها. هنا يتوقف الحكى ليسال السيدة التي كانت تستمع إلى قصته عن عدد المحطات التي سيركبها، حتى يصل إلى العنوان الذي يريده. تبين له العجوز أن العنوان قريب وأنه ليس في حاجة إلى سيارة لأنه أمام الشارع الذي يقصده.

لو أنه عرف ذلك قبل الجلوس على المقعد ما حكى فورست قصته التي لم تعرف العجوز نهايتها بعد، فقد جرى متجها نحو حبيبته ليفاجأ بانها أصبحت أما لطفل يبلغ الرابعة وأن اسمه فورست.

هنا تفاجئه جينى بأنه والد الطفل. لم يسأل فورست عن حقيقة ذلك... وقف مذهولاً لا يفصح عن ردود الفعل عنده إلا عندما اختطف الطفل في رُح شديد. إنها النهاية السعيدة بشكل ميلودرامى بعد أن يتزوج الحبيبان. ربما أراد الكاتب ألا يفقد الفيلم جزءاً من الرواية.

لم يفقد الحكى أبداً الديناميكية المطلوبة في الأحداث والسينوغرافية للرسمية بقة. كانت الكاميرا تلث طوال الفيلم وهي تجري مع البطل ومع ذلك لم نشعر باهتران كادر واحد أو عدم وضوح الرؤية في أى

منظر. المؤثرات الصوتية والبصرية والضوئية كانت على أعلى قدر من التقنية. أجمل ما صوره هذا الفيلم الريشة وهي في مهب الريح في بدايته ونهايته. كان الفيلم ينتقل من حدث إلى حدث في نمومة شديدة ويتطور بنا الزمن ويتغير شكل الأبطال تبعاً للأحداث ومرور الزمن دون أن نشعر. أصبح للفتوح داخل الصمد جزءاً منه يعيش مع البطل في طفولته وصباه وشبابه.

بطلنا في هذا الفيلم **توم هانكس** TOM HANKS، ٣٨ عاماً لم يكن حصله على الأوسكار مفاجأة فقد سبق أن حصل على الأوسكار عن فيلم «فيلاندنيا» باعتباره أحسن ممثل عندما قام فيه بشخصية الحامى المريض بالإيدز بعد أن ٦م عدة بطولات لمجموعة من الأفلام ومسلسل تليفزيونى وهو مشغول حالياً بكثرة العمل بعد أن انتهى من أداء دوره في بطولة فيلم «أبولو ١٣» من إخراج رُون هواراد، الذى تؤكد المصادر الفنية أن هذا الفيلم سيؤكد موهبة توم هانكس مع زملائه كيميئين بانكون وقوم باكستون.

عبد الله عبد السلام

## ليلة صاخبة جداً وهوم المسرح المصرى

قرننا هذا بالاتجاه الواقعى واستمر هذا حتى منتصف الستينيات لندخل فى دائرة المحمية باعتبارها اتجاهًا أساسيًا سيطر على المسرح المصرى وتوأم مع الظروف الاجتماعية والسياسية للمستينيات.

ولم تستطع اتجاهات فنية أخرى مثل التعميرية والرمزية السريالية وغيرها أن تحقق وجودًا حقيقيًا وإنما ظهرت فى محاولات فردية مثل مسرحيات «الرافد» و«النيل نضك» لميخائيل رومان و«مسافر إيل» و«الأميرة تنظرة للشاعر صلاح عبد الصبور» ومسرحيات «الغرياء لا يشربون القهوة»، و«الرجال لهم رءوس»، «أضبطوا الساعات» تأليف

عبدالمقصود ومسرحيته «ليلة صاخبة جداً» على مسرح مركز الهناجر.

إن العرضين تجمعهما سمة واحدة هى انتمائهما لتيار مسرح العبث، وقد لاحظنا أن غالبية العروض المسرحية التى قام بكتابتها كتاب شبان والى قدمت فى فرق الهواة وبغيرها تنتمى إلى هذا التيار. وهذا يمثل نقطة تحول فى مسرحنا من ناحية الاتجاه الفنى السائد وأيضاً من ناحية التأثير بالاتجاهات الدرامية فى الغرب.

لقد تأثر محمد تيمور وإبراهيم رمزي وغيرهما من شبان المسرحيين فى عشرينيات

فى هذا الموعده من كل عام يكون اللقاء مع عرض مسرحى جديد يقدمه المخرج الفنان هناء عبدالفتاح احتفالاً بذكرى «محمد تيمور» إنها مناسبة مسرحية هامة يتم فيها تقديم كاتب مسرحى ممن لا يتجاوز عمرهم الخامسة والثلاثين.

من هنا تأتى أهمية الدور الذى يلعبه د. هناء عبدالفتاح مخرجاً وأستاذاً فى معهد الفنون المسرحية فى تقديم الأعلام المسرحية الجديدة، فقد سبق أن قدم فى العام الماضى الشاب سعيد حجاج بمسرحيته «احتفال خاص على شرف العائلة» واليوم يقدم كاتباً جديداً هو أيمن

**محمود دياب** وغيرها من المسرحيات. التي تمثل علامات مضيئة في مسرحنا وما زالت باقية تنتمي إلى حاضرنا الآن.

واليوم في التسعينيات يعود إلينا مسرح العبث ليسود مسرحنا وليمثل تياراً لدى الشباب حيث تظهر تأثيرات **يونسكو** و **بيكيت** على أعمالهم المسرحية. وتفسير هذه الظاهرة قد يرجع إلى التحولات الاجتماعية والسياسية والثقافية في واقعنا المصري منذ نكسة يونيو ١٩٦٧. لقد ولد هؤلاء الشباب في ظروف النكسة وشبوا في زمن فوضى سياسية وانتقال من معسكر إلى آخر وتخبط بين اليمين واليسار وازيمات اقتصادية حادة. وعندما انبثق الأمل في مستقبل جديد إثر انتصارنا المجيد في أكتوبر ١٩٧٣. إذ بهذا الانتصار كادت تضعف بهجته وأثارة نتيجة الصروب والمظاهرات التي مزقت أممنا الإسلامية والعربية، وما زال مسلسل التمزق مستمراً، وما زالت آثاره قائمة ممثلة في اختلال الأنساق الاجتماعية والسياسية، وأصبح الإنسان يعامة والشباب يواجه خاص يعيش قلقاً وائساً وأزمة روحية وفكرية عميقة واغتراباً اجتماعياً. في

هذا الكابوس لاينقذ الإنسان إلا الإنسان من هذا الموت وذلك الظلام السرمدي كما يقول شاعرنا **أحمد عبد المعطي حجازي** في قصيدته «الكران».

من أين يأتي كلُّ هذا الموت؟  
أى خطيئةٍ عمياء لوَّلت المدينة  
فاستهكت أن تعاقب بالظلام  
السرمدي  
تعيشه والشمس طالعة  
تَرْفُله، وتُحب منه نسلأ شائهاً  
وجهٌ ولا عينان  
ولمٌ ولا شفقتان  
لغوٌ ولا لغةٌ

وأشعار بالامعنى ولاميزان  
وتلوهات أسيرة بجلال  
وخلاخل  
ويقال تلك أغاني  
ومساعيد للاث والعزى على  
أقدس أخناتون  
تُقرع العذارى في محاريها،  
ويُنح صفراً أوزيريس،  
يستقرى الخصى بلحمه  
والزاني؟

**جسّد أيمن عبدالمقصود** هذا الربع، وذلك التحلل في عالنا من خلال أساس واقعي أو موقف حياتي يتكرر يومياً.

إنه موقف مواجهة الموت وكيف يتعامل الإنسان معه. يتم ذلك من خلال خمسة رجال لا اسم لهم وإنما هم أرقام فالأسماء لأهمية لها، كما أنهم أنماط أو نماذج تمثل فئات مختلفة من البشر. تبدأ المسرحية بالشخصيات في حالة انتظار لموت جاره الطيب الذي هو في النزاع الأخير. ينقسمون فيما بينهم إلى فئتين متناقضتين الأولى من (رقم ٣، رقم ٤، رقم ٥، رقم ٦) رجال أعمال وعمالون في موت الجار الذي عكر عليهم صفو الحياة، ويتعجلون موته لتسليم جثته وغرفته إلى افراد من الخارج (مندوب التأمين والطبيب والمرضة الغائبة) الذين يمثلون القوة المهيمنة المحركة للأحداث ولديهم رغبة لرامية في السيطرة على هذا العالم. وفي مقابل هذا يقف رقم ٧ الذي يتناقض مع الجميع فهو فقير يحتاج إلى المال لكن علاقته التاريخية الحميمة بالجار الطيب تمنعه من المشاركة في الجرم، لهذا فهو يتمنى سرعة شفاء الجار وإن كان لايفعل شيئاً في سبيل ذلك إلا

الدعاء والأمنيات الطيبة ولا يملك سوى الرفض دون أن تكون لديه القدرة على منع الشر.

يقف الرجال الأربعة من رقم ٢ موقف الزبنة وينبذونه لأنه لا يريد أن يقوم بمهمة قتل الجار لتحقيق الصلابة مع مندوب التامين. ولا يجدون أمامهم سوى اختيار أحدهم عن طريق إجراء القرعة، ويتم اختيار رقم ٣ لإداء المهمة لكنه يصاب بالذعر ويرفض، بل ويتظاهر بالمرت. تجرى القرعة مرة أخرى وتقع المهمة على عاتق رقم ٤ لكنه هو الآخر بعد أن دخل غرفة الجار يفشل ولا يفلح الضمير الذي احتسبه في أن يحقق له أي قدر من التماسك. هذا الميث وفشل الآخرين من أقاربه في الإجهاز عليه يستطيع الكاتب أن يكسبه دلالات متعددة سياسياً وثقافياً لأن الميث يتجاوز حدوده المادية والفردية ويصير صورة استعارية. هل هو شعب بأسره؟ هل هو الثروات والتاريخ والهوية؟ إنه يحمل كل هذه المعاني. ولعل هذا كله هو الذي أصاب رقم ٤ بالذعر، وجسده حمادة شوشه في العرض بوعي مازجاً بين الشخصي والعالم:

رقم ٤:

أشعر أنها مقبرتي، وليست الحجرة التي اعتدت رؤيتها.

رقم ٥:

هذا قدرك، هل تهرب من قدرك.

رقم ٤:

ساموت لو دخلتها مرة أخرى.

رقم ٦:

بل ستحاول من أجلنا.

وعلى الرغم من العذاب الذي شعر به رقم ٤ والوعي الذي أصابه بأنه إنما يقتل نفسه وتاريخه إلا أن هذا كله مع تهذبات رقم ٢ لا يجدى فتيلة في منع آلية القتل وممارسة القسوة، ومفاتيح تلك الآلية في يد مندوب التامين الذي يملك القوة، والطبيب هو اليد المنفذة لرغباته. وكذلك الفتاة تمثل عنصر الغواية. إنها مؤامرة وما هؤلاء الرجال إلا دمي في يد الوافد المهيمن. وتحقق المؤامرة بقدوم مندوب التامين والطبيب والفتاة حيث يقتلون الجار الطبيب وسط فرح الرجال الأربعة بالكافة وإحساسهم بانتصار رغباتهم الذاتية.

ولا تنتهي المسرحية عند هذا الحد وإنما الفعل الدرامي يستمر

في دائريته وحلقته المفرغة. إن ما حدث الجار الطبيب من مرض ثم اختصار وقتل يبداً أمامنا في الصدوث لرقم ٢ المتحير والمتريد.

تبدأ المؤامرة أو اللعبة بالمرضة التي ترمى شيأكها على رقم ٢ لتصيده مستخدمة في ذلك أسلوب الغواية الجسدية والتعاطف الكاذب المضلل مع حالة رقم ٢ الفقير الذي هو في أمس الحاجة للمال. تفلح المؤامرة وينهار رقم ٢ وهذا الانهيار يتجسد في صورة مرض يشكو منه وتقوده المرضية إلى الغرفة الجانبية التي هي غرفة الجار الطبيب ليحل محله. ويأتي الطبيب مع مندوب التامين مرة أخرى ليجهزاً على رقم ٢ ويأخذ جثته ومكانه.

ويتلقى الآخرون المكافأة ثم يبدأ الاحتفال المصاحب ليتم الكشف عن مجموعة من المهرجين الشبهوانيين فاقصدى البرعي الذين تتلاعب بهم الفتاة كيفما شأته. إنهم مرضى متحللون ومنحطون يعيشون كالأموات:

وتنتهي المسرحية - في النص المطبوع - بإظلام تدريجي ثم "تستمع لصوت الديك، يتلو صوت موجات الراديو، ثم إلى برنامج تمازين الصباح ثم إضاءة على

المقاعد من اثنين إلى خمسة تجلس فوقها الشخصيات نفسها من اثنين إلى خمسة.

ونرى أن هذه النهاية مفتعلة ولاتتناسب مع ما أبدعه المؤلف قبلها. إنها نسيج غريب عن العمل لأنها أجهضت العالم الكابوسي المصور والمتأمل بأن جعل المؤلف كل ما حدث ما هو إلا كابوس رآته الشخصيات في نومها، وبذلك ضاع أثر الرموز والصور الاستعارية التي نسج بها عمله. وصار الكابوس منحصرًا في معنى واحد يفرغ الشخصيات الانفعالية والوهمي المتراكم لدى المتلقى في فرحة كاذبة.

وبمقارنة هذه النهاية بما هو موجود في العرض نجد أن المخرج لم يلتزم بها. لقد تدخل في النص تدخلًا بدأ ساعد على تركيز العمل وتكثيف وتخليصه من بعض الحدود الضيقة والإسقاطات المباشرة على الواقع في بعض الأجزاء مع تغيير النهاية. لقد انتهى العرض بالحفلة الصاخبة الماجنة وتمحول الشخصيات إلى ما يشبه الموتى وانتصار الفتاة ومرافقتها وأنسحاب الإضاءة تدريجيًا لتعود المجموعة التي بدأ بها العرض - الرجال الخمسة - جالسين على مقاعدهم

وصوت أهات المريض المنتظر الموت. إن هذه النهاية تعمق لدى المتلقى الإحساس بالكابوس معنويًا وتوحى للمشاهد بأن الفعل مستمر لا يتوقف، وأن التمثل والموت لا ينتهي، بل وريما وصل إليه في مقعده بصالة العرض أو في المنزل وعليه أن يفكر في الانتفاذ.

إن تدخل المخرج في النص قام على أساس المحافظة على البنية الدرامية الأساسية للعمل وقد حذف بعض الأجزاء وبذلك في توزيع بعض الجمل الحوارية ليعزز خصوصية كل شخصية وتميزها في أفعالها وأفكارها مع الاحتفاظ بالسمات الجوهرية لها. ويون هذا التدخل كان سيحدث التباس وغموض في بعض أجزاء المسرحية. كما أن المخرج قفلس من بعض الجمل الحوارية الإشعارية التي تشير مباشرة إلى حرب الخليج وغير ذلك من الأحداث أو الأماكن الواقعية. وهذا الصلف يخلق قسراً من التجريد والشمولية للعمل.

إن العرض المسرحي جسد هذا العالم تجسيدا جيدا واستطاع للمخرج مع كل العناصر البشرية الأخرى التعاون في تقديم عرض منضبط تم الإعداد له وإدراسته

تفاصيله دراسة جادة، ظهرت آثارها في تعاون كافة العناصر من سينوجرافيا وتمثيل وحركة وإضاءة ومؤثرات موسيقية وصوتية وملابس وقد تحقق الانسجام والتوافق بين هذه العناصر لتحقيق رؤية للعرض وتحقيق حالة مسرحية تسيطر على الجمهور وتثيره وتصلبه صدمة معرفية وجدانية لأنه يرى المألوف والعادي في صورة جديدة تستفز.

وقد استغل مصمم السينوجرافيا «صباحي السيد» فراغ خشبية المسرح استغلالاً متميزاً. حيث خلق معادلاً مرئياً لصور النص من خلال بانوراما مرسومة وبشافة تشغل خلفية خشبية المسرح تضيء بفراغ الخشبية وتحته كنف دائرة رُسم عليها حمام سلام أبيض يشوبه الرمادي والأسود في صورة تفتي عن هذا الحمام الرقة والدعة ليبدو كمنور مفترسة عمياء. ويظهر من خلف البانوراما بناء شامخ على مستوى رأسي ١٦٠سم تقريباً يأخذ شكل القلعة وهو يمثل المكان الذي يراقب منه الوافدون ما يحدث على خشبة المسرح. هذا التشكيل هو بمثابة حصار للرجال الخمسة والمجمهور، فاعين الجمهور لاتمدد في فراغ لانهائي لكنها دائماً تصطدم بهذه

الخلفية ذات الوجود العضوى فى العرض.

وامام هذه الخلفية لاىستخدم المخرج مستويات متدرجة وإنما يعتمد على أرضية خشبية للمسرح بمستواها المسطح ولونها الأسود القاتم وهذا فى حد ذاته يؤكد الخلفية ويظهرها فى قسوتها وعلوها. يفصص «صحنى السيد» بالاتفاق طبعاً مع المخرج - خمسة مقاعد تتحرك على عجل بحيث يكون لكل شخصية مقعدها الخاص. هذه المقاعد أو الكراسى المتحركة ليست مقاعد عادية، إنها ذات مساند وظهور هيكلية مفرغة من المعدن وذات ألوان ذهبية وبيضاء وقد اتاحت سهولة حركة الكراسى أن صارت جزءاً فعالاً فى العرض وتربط بكل شخصية ارتباطاً وثيقاً وساعدت على تحقيق تشكيلات حركية بها وباجساد الممثلين مثل تجسيد حالات العجز والصراع على المكانة والتوتر لدى الشخصيات والقهر وبذلك حقق التشكيل الزمنى مع الإضاءة الجيدة درامياً معادلاً مرئياً للعالم المصور درامياً.

ولكى يتم حصار الشخصيات لم تكن هناك منافذ على جانبيه خشبية المسرح إلا منفذ وحيد فى الجانب

اليسر من خلال فتحة غير صريحة فى البانوراما توصل إلى السلم الهابط من القلعة الخلفية، وهو مكان دخول القوة المهيمنة أو خروجها منه. وعلى الجانب اليسر توجد الغرفة الجانبية التى بها الجار الطيب المنتظر موته. ويتم تأكيدها بواسطة الإضاءة من أرضية الغرفة إضاءة بيضاء مع باب مغلق وتوجد بزاوية ميل تعمل على نفى سيمتريه المظهر المسرحى وزيادة تأكيد محور الصراع فى المسرحية.

وقد لعب عنصر التمثيل دوراً فعالاً مع التشكيل فى الفراغ حيث يعى كل ممثل دوره وإبرز خصوصية الشخصية وشفافة الأداء الذى يتناسب مع قصر الجمل الحواري وتنوعها مع تقاطعاتها لإبراز عدم التواصل بين الشخصيات وتجسيد القسوة التى يمارسها كل منهم على الآخر. وقد لاحظت أن مجموعة الممثلين فى المجموعة نفسها تقريباً التى تعامل معها المخرج فى عرضه السابق «احتفال خاص على شرف العائلة» إنهم من الهواة، وقد كانت لنا ملاحظات على أدائهم فى العرض السابق، لكن من الواضح أن أدائهم وإمكاناتهم قد تطورت وتخلصوا من بعض العيوب لديهم

وبخاصة وضوح الكلمات وتنظيم الانفعالات. وهذا قد تحقق نتيجة الإعداد الجيد والتدريب المتواصل ووعى الممثل بدوره وعلاقته بالشخصيات الأخرى.

وقد وضع هذا بصورة جلية لدى الممثلين مصطفى درويش فى دور رقم ٢ ومحمد محمود فى دور رقم ٣ وحماة شوشة فى دور رقم ٤ وأحمد عابدين فى دور رقم ٥ وموسى النحرارى فى دور رقم ٦ والطبيب (صفى الدين محمود) والمندوب (محمى الدين محمود). وإن كانت لنا ملاحظة على عيب منصور فى دور الفتاة وهى أنها اعتمدت على الجسد الصريح فى الغواية وإن كانت هناك أساليب للغواية تعتمد على الإيحاء وعلى التلاعب بوعى الآخرين.

إن العرض جيد يطرح أسئلة جادة ولكن كنا نرى أنه كان من الأفضل أن يتم إبراز الطابع الهزلى للشخصيات وإبراز أليتها فى التعامل مع الأشياء وذلك لتعميق السخرية منها: فالمسرحية مزيلة الطابع وجادة الطبع إنها كوميدى سواد تدلنا إلى السخرية من الموت وإلى التمسك بالحياة.

مصطفى منصور

## الأبعاد الرمزية في رواية «صاحب البيت» للطيفة الزيات

الاعترافات - كما جاء في «حلمة تفتيش» ومجموعة «الشيخوخة» وقد أشارت الكاتبة إلى رواية «الرجل الذي عرف تهمة» بوصفها تحمل الكثير من ظلال تجربة أخيها «عبد السلام الزيات»، فيما صار إليه حاله أثناء حكم أنور السادات بعد التصنت على أسرارها، وإتهامه ضمن مجموعة مراكز القوى في مايو ١٩٧١.

وجدير بالملاحظة أن الرواية الأخيرة «صاحب البيت» استطاعت أن تبعد فيها الكاتبة كثيراً عن ذلك الإحساس، فلقد أعفت نفسها من التصريح أو التلميح بالزمان

بعدما بدأت الكاتبة تقدم للقراء كل ما أبدعته في فترات سابقة وجاء على التوالي:  
- حلمة تفتيش ١٩٩٣.

- الرواية بعنوان «الرجل الذي عرف تهمة» وكانت قد أشارت إليها في أحد أمانيتها الصحفية  
- بيع وشراء «مسرحة».

- وأخيراً رواية «صاحب البيت».

ولعل البعض يكون لديه الحق في الإحساس بأن كتابات لطيفة الزيات، تأتي تعبيراً عما دار في حياتها الشخصية، مما ينحو بترك الأعمال نحو السيرة الذاتية، أو ادب

طالعتنا الكاتبة الجادة والجريئة «لطيفة الزيات» بروايتها الجديدة بعنوان «صاحب البيت». والمؤكد أنه منذ صدور روايتها الأولى «الباب المفتوح» عام ١٩٦٠، وجمامير القراء والنقاد يطالعون مع كل عمل جديد كاتبة متميزة تعبر عن تجربة خاصة تواصلت مع الأجيال، حيث كان لانتماء لطيفة الزيات للحركة الوطنية المصرية التي انتشرت بها سنوات الأربعينيات أثره على إعطاء رؤيتها زخماً متجدداً، رغم قلة إنتاجها. ولقد مر بين عملها الأول «الباب المفتوح» وعملها الثاني «مجموعة الشيخوخة» ١٩٨٦، نحو ربع قرن،

أو المكان الذي جرت فيه أو عليه أحداث الرواية.. هل هو في مصر؟ أم إنه في بلد آخر، وى بلد هو؟ أمو في الماضي أم في الحاضر؟ وذلك ما أثرى الرواية بالكثير من الأبعاد الرمزية.

فمن هو صاحب البيت؟ وما هو ذلك البيت الذي جرت على مسرحه أحداث الرواية؟

والمؤكد أن الرواية تشي بأن ذلك البيت لم يكن بيتاً عادياً. لقد كان بيتاً غامضاً للامح. كأنه سجن من نوع معين، أو قل إنه زنزانة أو إنه بيت تحول إلى زنزانة بفعل القهر الخارجي الذي يحيط به من كل ناحية.

وأبطال الرواية مسجونون، فلا يتجاوز عددهم أربعة أشخاص هم:

- سامية الزوجة.

- ومحمد الزوج.

- رفيق الصديق.

- وصاحب البيت.

والبيت هو المكان الذي لجأوا إليه بعد نجاح محمد في الهرب من السجن بواسطة صديقه رفيق.

تضمر «سامية» لكي تعيش مع الزوج الهارب بعد مطاردة من أجهزة الرقابة والأمن، التي يظن أفرادها عندما رأوا بجوار رفيق في السيارة أنهما مجرد حبيبين، فيتركوهما لشأنهما. ولا تفصح الكاتبة عن أبعاد موضوعها إلا بعد وصول الزوجة ورفيق إلى البيت/ للملوى، حيث يتحول إلى خشبية مسرح تدور على أرضيته الأحداث. وسرعان ما يلوح كم هم مسجونون داخل ذلك البيت، حيث ترقب وجودهم عيون خفية من كل ناحية كما تشعر سامية. وكذلك يتعوز تحت عمليات تلمصن دائمة من صاحب البيت، مما جعل سامية تشعر بالقلق المتزايد كلما فوجئوا بحضوره للماقت، مما جعل الجميع يتحركون كأشياء للظروف المحيطة. ولقد استبدل محمد - الزوج الهارب من السجن - المسجون الحقيقي بمكان آخر هو البيت الذي كان له في الرواية كل شروط السجن، فلا يختلف عنه كثيراً وذلك هو ما أحاط بسامية التي بقيت مع الزوج الهارب والصديق. وكيف يستمر الحب داخل تلك الزنزانة المحاصرة من الداخل بالعيون المتلصصة ومن

الخارج بالميليس الذي يبحث عن الهارب؟ فهم متوقعون دوماً مفاجأة صاحب البيت/ السجنان لهم في أى لحظة.

ولابد وسط تلك الظروف أن ينمو نوع من الصراع بين الأبطال الأربعة الزوج والزوجة من ناحية، وبين الزوجة ورفيق الذي صفعها من ناحية أخرى، وبينهم جميعاً وبين صاحب البيت/ السجنان من ناحية ثالثة. وكان نتيجة لمجمل تلك الصراعات أن أحست سامية أن كل شيء يدور بعيداً عنها. وأن المجموعة ليست في حاجة لجهودها، فالصديق «رفيق» يحسب حساباً لكل شيء. ولم ينس وسط تلك التسيورات أى شيء فسرعان ما تجده موجوداً على رؤسهم في الأوقات الصرجة التي تهدد وجودهم. عندما كانت تحس بأن وجودها ليس له داع، فالحياة مع زوجها بالصعب وحده لم يرض غورها أو يقق ذاتها، ويتناسب مع طاقاتها الكامنة والخلاقة... ويدور الحوار التالي بين رفيق وسامية:

- سامية

وأضاف:

- أنا أسف على التي حصل أمبارح.



وادركت سامية أن رفيق يشير إلى الصلعة التي وجهها إليها بالأمس ، ووجدت نفسها تقول:

- كان ضروري اللي حصل يحصل:  
وأضافت وهو ينظر إليها متسانلاً:

- كان ضروري حد يفوتني.

- وفقت؟

وقالت سامية:

- قررت أنني مش قد اللعبة دي..

وكان «سامية» بهذا القرار قد اكتشفت نفسها، ومن ثم تعزم على الابتعاد عن مسرح الأحداث، وتعود إلى بيتها أو مدينتها لكنها تفاجأ أثناء عودتها في القطار بصورتى محمد ورفيق في الجريدة الصباحية. وعندما تتجاوز كل قراراتها السابقة، وتحس بأنه لا بد أن يكون لها دور. فالبوليس يريد القبض على الهاربين، ولا بد من تبليغهما، ومن ثم لا بد أن تعود، وعندما تصل إلى البيت تجد أن الباب مغلق ، فتبدأ بالدفق عليه إلى أن يطل عليها صاحب البيت، ولا يريد أن يفتح لها، لكن بكل قوتها التي لم تدر حقيقتها تدفع قائفة بصاحب البيت إلى الأرض، وتدخل

إليه، وتدور بينهما معركة لا تتركه فيها إلا بعد أن تقتله.

ولعل الرواية تحمل الكثير من الدلالات، أهمها أن بطل الرواية التي تروى الكتابة الأحداث على لسانها، تكشف نفسها وحقيقتها وسط التوترات، التي حدثت، وأن وجودها كحبيبة فقط وبلا دور لم يرض غورها ويشبع طاقاتها الكامنة، ولذا فقد قامت بالفعل، ولم ترض أن يكون وضعها رداً لفعل الأحداث في ثلاثة مواقف هي:

١ - عندما حاول صاحب البيت الدخول إلى المطبخ الذي احتلها محمد فيه، حيث جذبته وأسقطته على الأرض.

٢ - رفضها البقاء داخل السجن الجديد عندما أحسّت أن وجودها ليس له ضرورة بينهم، حيث الزوج والصديق لا يميزان أمرهما أمامها، ولا يشركاها في التعبير.

٣ - قرارها العودة ثانية، عندما تحس أن في عودتها ضرورة هامة لإخبارها بأنهما مهددان بالقبض عليهما بعد نشر صورتيهما في الصحف.

وثمة ملاحظة - تتمثل في أن

الكتابة رسمت أحداث الرواية وسط جو المصادرات البوليسية، دون أن تفصح عن الجريمة التي دخل الرجل بسببها السجن، وكان القارئ يرى أبعاد تلك الجريمة. كما لم تشر الرواية بأية أفكار سياسية أو اجتماعية، وترك القارئ يعيش تلك الدلالات المكشفة التي أرادت الكتابة توصيلها بوصفها مهما الأول. وبذلك أخذنا الكتابة إلى مناخ المسرح، فريدة المكان تتمثل في تلك الشقة، أو في هذا البيت الذي تحرك الأبطال على أرضه، وعبروا عن هواجسهم النفسية في تلقائية كاملة، كما استلهمت الكتابة في الرواية لغة شديدة الإيجاز، لم تتفرع بها بعيداً عن الأفكار والدلالات التي حاولت توصيلها مما جعل ذلك العمل يقترب من أعمال الكاتبة التي وثقت بسيرتها الذاتية، فالكتابة عاشت تجربة السجن، كما عاشت تجربة العمل السياسي والاجتماعي في معسكر الرفض والمعارضة، وهي الآن لا تفعل بتوصيل تجاربها للقراء عبر أسلوب القصة أو السرد الروائي، حيث عرفها القراء رائدة من رواد الحرية التي استمرت تدافع عنها طوال حياتها.

ثيكتور فوكيه غطاس

## ندوة في باريس عن نجيب محفوظ

الأول وشخصياته التي نجح في  
تتويعها ووصفها من حيث أنهم أبناء  
طبقات برجوازية وعمالية كائنة،  
استطاع أن يبرز من خلالها الوصف  
الدقيق للشوارع والأزقة والحارات  
التي لا تصى في هذه العاصمة.  
وقد عاصر نجيب محفوظ تيارات  
سياسية عديدة وأصطلم بقضايا  
سياسية تمخضت عنها مناعب جمة  
تتعلق بمفهوم الحرية والديمقراطية،  
وفي ختام الحديث عن محفوظ  
برزت مساهمة جائزة نوبل سنة  
١٩٨٨ للآداب والتي استحقها  
محفوظ عن جدارة بل أن هذه  
الجائزة جعلت من هذا الكاتب ملهماً  
لعدد كبير من الروائيين الشباب،  
وفي الصفحات التالية وردت أسماء

بعد ذلك التعريف بنجيب محفوظ  
بأنه كاتب مصري وأد بالقاهرة سنة  
١٩١٢ وأنه فتح أمامنا أبواب مصر  
وما كنا نعرف عنها إلا القليل قبل  
أن نطلعنا هو عليها. ونجيب  
محفوظ هو الكاتب المصري الأول  
الذي أخذ على نفسه عهداً أن يكرس  
حياته للرواية وبعد أن أنهى دراسته  
في قسم الفلسفة وجد في كتابة  
الرواية هوى خاصاً في نفسه وقد  
استهواه آنذاك الأدب الغربي إلا أنه  
كان يبحث عن أسلوب خاص به  
يجعله متفرداً عن أقرانه في الغرب  
مستعيناً في ذلك بثقافته المصرية  
الواسعة.

وقد اتخذ نجيب محفوظ من  
القاهرة مصدراً رئيسياً لإلهامه

أقيمت أخيراً في ضاحية من  
ضواحي باريس وتسمى الـ  
(Cretail) (الكيريتي) ندوة عن  
نجيب محفوظ ومناقشة أعماله.

وبدأت الندوة في جو من  
الصمت الشديد وكان من الضروري  
مناقشة مختارات من أعمال  
محفوظ بالفرنسية. فقد قامت  
إحدى الفرنسيات بتوزيع كتيب  
صغير يأتى اسم نجيب محفوظ  
سنة ١٩١٢ في صدر الصفحة  
الأولى بصرف (كاييتل) وتبدأ هذه  
الصفحة فيما يلي العنوان بفقرة عن  
وفود السياح التي تعود من مصر  
فتنبهر بما فيها من آثار غنية وتحف  
ونفائس فنية تجعلها تستعيد ذكرى  
هذه الحضارة الخفية عنها. ثم يأتى

عشرة أعمال لنجيب محفوظ  
 ومفكرة عامة عن كل عمل منها وهي  
 (الصرافيش - السراب - ثرثرة فوق  
 النيل - أولاد حارتنا - الثلاثية - بين  
 القصرين، قصر الشوق، السكرية -  
 يوم قتل الزعيم - ميرamar - زقاق  
 المدق - حكايات حارتنا - اللص  
 والكلاب) كما ذكر الفرنسيون في  
 معرض حديثهم عن محفوظ أمثاله  
 محفوظ عن نفسه ومقاله الكتاب  
 عنه، فتحت عنوان نجيب محفوظ  
 يتذكر - أحاديث مع جمال  
 الغيطاني - يأتي على لسان جمال  
 الغيطاني : إن نجيب محفوظ  
 هذا الكاتب التقدمي والذي يعد  
 في الوقت نفسه شديد الاحترام  
 للتقاليد - رأى أنه رجل كان  
 لزاماً عليه وأن من واجبه ألا  
 يغير من أسلوب حياته الذي  
 اعتاد عليه، إن أعمال نجيب  
 محفوظ كلها مكرسة لمصر، هذا  
 البلد الذي لم يهجره أبداً) كما  
 جاء في الكتيب أمثاله محفوظ مقب  
 منه جائزة نوبل: لا أربغ في أن  
 أعيش يوماً واحداً بدون حب  
 الكتابة وإذا هجرتني رغبتى في  
 الكتابة يوماً أتمنى أن أكون في  
 هذا اليوم من بين الأموات .

وفي السطور الأخيرة تلك من  
 الكتيب وردت فقرة عن البير  
 قصيرى وجاء فيها أنه لا بد أن  
 نوضح للقارىء بأن هناك كاتباً  
 مصرياً آخر معاصر لنجيب  
 محفوظ وهذا الكاتب هو البير  
 قصيرى وهو يعد كاتباً كبيراً، كتب  
 الرواية بالفرنسية وهو من مواليد  
 القاهرة سنة ١٩١٣ وقد رحل إلى  
 باريس عندما كان في السابعة  
 والعشرين من عمره وقد جعل مدينة  
 القاهرة مسرحاً لأحداث رواياته  
 ومنها ثلاثة أعمال هي: (منزل  
 الموت المؤكد - شصانوز وبلا -  
 الذين ينسون الله). وهكذا نرى ما  
 سبق أن مذكره الفرنسيون عن  
 مصر من خلال نجيب محفوظ  
 ورواياته ومن خلال البير قصيرى  
 وأعماله - يعد رؤية فرنسية خاصة  
 تلقى الضوء على مصر تراثاً  
 ومضارة وشعباً وما تتطوى عليه  
 هذه الرؤية من فهم وأطلاع عميقين  
 تجاه الحياة السياسية والاجتماعية  
 والاقتصادية السائدة في البلاد منذ  
 نصف قرن مضى وحتى يومنا هذا.  
 وبدأ الحوار - بين فستاتين  
 فرنسيتين هما : ( Marie Seux )  
 (صارى صوى) (Albine Lagarde)

(اللين لاجارد) - بعرض مشاهد من  
 رواية (يوم قتل الزعيم) ثم قصة  
 (خمارة القط الأسود) بعد ترجمتها  
 إلى الفرنسية وقد تناولنا من (يوم  
 قتل الزعيم) مشهد (رندة سليمان)  
 في حديثها مع مديرها بالعمل عن  
 المربية الشابة التي كانت قد خطبت  
 لطبيب زميل لها منذ أعوام ثم ينسا  
 من الزواج فتمسكها خطبتها  
 وتزوجت الطبيب من تاجر في وكالة  
 البيع ثم حديث (رندة) مع خطيبها  
 (علوان) في استراحة الهرم عن  
 زيارة كل منهما للمدير حيث تم لقاء  
 (رندة) بالمدير في مكتبه بالعمل أما  
 علوان فقد التقى به في بيته وكان  
 حديث كل منهما عن المدير يتم عن  
 سطوها عليه (فلما روت رندة ما دار  
 بينها وبين المدير لعلوان، قطب  
 شافسباً وهنفت: بكاه سيطلابه بالا  
 يتدخل فيما لا يعنيه) الرواية ص  
 ٢٧، ٢٨ وكان هذا المشهد، يوضح  
 مقارنة بين حال (رندة) وخطبتها  
 لطلوان والتي دامت طويلاً وربما أى  
 أمل يرحى في الزواج بين حال هذه  
 الطبيب التي فسخت خطبتها من  
 زميلها الطبيب لتتزوج من تاجر  
 وكالة البيع، وقد استشهد هذا  
 المشهد على اهتمام الفرنسيين  
 وانجذابهم إليه لما فيه من رؤية

جديدة تجاه الحياة الاجتماعية والاقتصادية في مصر في الثمانينيات، ثم انتقل الحوار بعد ذلك إلى مشهد زيارة (زينب هانم) أم (رندة) لجد (علوان) (محتشمي زايد) وقد جاءت لتحديثه عن مشكلة علوان ورندة وقالت له: (البنت يامحتشمي بك، على وتلك الضياع. محتشمي: لا سمح الله . الحب يضل يامحتشمي بك، أصبح الحب في هذه الأيام إلهاً . هل تزوجت أنت عن حب يامحتشمي بك؟ هل تزوج علوان بك عن حب؟. محتشمي: ولكنهما يؤمنان به . وتتركهما حتى يدمرهما معاً؟ وتهتد بصوت مسمع شأن العاجز فقلت :

- فلنبدل جهداً للإنقاذ وايضل الله مايشاء، ربما وجد كلامنا مايناسبه) الرواية ص ٢٢ . ويستمر المشهد فيلتقى (علوان) بجده (محتشمي زايد) ويودع بينهما حديث (زايد) أن أعرف انطباعك يا جدى... العمر جبرى، وأنت فتى عاقل، بيذك إنقاذها، وربما إنقاذ نفسك أيضاً.. إنه ليس مجرد سوء حظ إنه حظ طويل من المأسى : ٥٠ . يونيه والانفتاح وروسيا والولايات المتحدة ومملكة البحرين. وتساؤل:

لو أصبرت على الرقض؟ فقلت بتسليم (الجد) - أفعل ماتتراه صواباً. فهز راسه (علوان) قائلاً فى غرض: أعلك بذلك يا جدى) الرواية ص ٢٤. وانتقل الحوار إلى مشهد ثالث من الرواية ماهذا القرار أيها الرجل؟ تعلن ثورة في ١٥ مايو ثم تصفيها في ٥ سبتمبر؟. تزج في السجن بالمصريين جميعاً من مسلمين وأقباط ورجال أحزاب ورجال فكر؟ لم يعد في ميدان الحرية إلا الانتهازين فلك الرحمة يامصر) الرواية ص ٦٥ . انتهى هنا الحوار الخاص بمشاهد (يوم قتل الزعيم) وفي فترة الراحة الفاصلة بين هذه المشاهد وبين عرض (خسارة القط الأسود) توجهت بسؤال إلى (Marie) (ماری) عن سبب اختيارهم لهذه المشاهد من الرواية على وجه الخصوص. فأجابتنى قائلة: إن هذه الرواية القصيرة تعبر عن أهم فترة من الفترات الحاسمة في تاريخ مصر وماتتج عنها من أحداث في النصف الأخير من هذا القرن فهي تعد فترة تحول خطيرة بين عهدين، عهد عبدالناصر وعهد السادات وهما فترتان متناقضتان تماماً، وتلك السنوات العشر التي تلغ ما بين

ثورة التصحيح (١٥ مايو ١٩٧١، وأحداث ٥ سبتمبر سنة ١٩٨١ كان قد تمخض عنها تغيرات جذرية في إيقاع الحياة العامة في مصر فظهر الصراع الطبقي الذي نشأت عنه الفوارق الاجتماعية الأمر الذي جعل المجتمع يثور على الأوضاع ويعلم استياءه الشديد تجاه أحداث ٥ سبتمبر. إن الشعب المصرى يقف حائراً بين النكمة والتعاطف إلا أن السواد الأعظم منهم يميل للأسى ويستسلم للحزن وهك ما يؤكد ذلك من الرواية «فمن طول الهزائم وكثرتها ترسبت نكمة الأسى في الأعماق فأحبهبنا الغناء الشجى والمسرحية المفجعة والبطل الشهيد، جميع زعمائنا شهداء، مصطفى كامل شهيد الجهاد والمرضى، محمد فريد شهيد المنفى، سعد زغلول شهيد المنفى أيضاً مصطفى النحاس شهيد الاضطهاد، جمال شهيد خمسة يونيه أما هذا المنتصر المعجباني فقد شذ عن القاعدة تحدثنا بتصوره، القى في قلوبنا أحاسيس وعواطف جديدة لم نتبها لها، وطلبنا بتغيير النكمة التي ألفناها جيلاً بعد جيل، فاستحق منا اللعنة والحقن، ثم غالى بالنصر لنفسه تاركاً لنا بانفتاحه الفجر

والفساد، هذه هي العقيدة). الرواية ص ٧٩، ٨٠. وهكذا تحولت البلاد إلى حلبة صراع تتقاتل فيها فرق دينية متنافرة واتجاهات سياسية متعارضة وتفتت المجتمع وأمسّت بدور الفتنة منتشرة في كل الأرجاء مما نشأ عن ذلك كله التعصب الأعمى. ومع ذلك ترى نبرة التعاطف واضحة عند البعض (باللفظاعة، ألا توجد وسيلة إلا القتل؟ وماذا نب زوجته وبناته؟ لست من أنصاره ولكن لا يستحق هذه النهاية. أمى بكت كإنسان لم تفهيه السياسة) الرواية ص ٨٢. هذا ما جاء في الرواية على لسان (رندة سليمان) وعلقت (البين) على مشهد موت الرئيس بقولها إن نجيب محفوظ كان بارعاً إلى حد كبير حينما جعل علوان يقوم بقتل (أنور عليم طليق (رندة) وقالت أن قتل أنور عليم تزامن مع قتل الرئيس وهكذا نجد أن أنور عليم كان مصاباً بالقلب، فالجسد زائل، لا بد أن ينتهي في يوم من الأيام إلا أن اختفاء علوان لن يطول (وتذهب رندة للدفاع عنه في المحكمة بجائنها وكرامتها ومن حسن الطالع أن تخصص الجريمة لضرب أقصى إلى موت) فلا يزال هناك أمل في عودته أي عودة هذه الروح إلى الجسد من جديد،

واستؤنفت الندوة ودار الحوار حول قصة (خمارة القط الأسود) وكان اختيارهم لهذه القصة يحمل مغزى خاصاً ورؤية جديدة، ورداً على سؤال حول الهدف الرئيسي وراء اختيارهم لهذه القصة دون غيرها من المجموعة أجابت (مارى صر) : إننى قرأت هذه القصة منذ خمس سنوات ومن شدة ولى بها بحثت عن أعمال نجيب محفوظ فقرأت له الثلاثية بعد ذلك ثم أولاد حارتنا وحكايات حارتنا والصرافيش والسراب وخمارة القط الأسود التى تعبر عن واقع تسيطر عليه قوى استبدادية فالمجموعة التى اعتادت الاجتماع فى الخمارة جمعتهم هموم مشتركة وهذه هى فرصتهم إذن فى أن ينسوا همومهم التى تتشكل فى (كثرة العيال زفلة المال والصر والذباب) وهذا ماورد فى القصة بالنص، ألا تكفى هذه الهموم لاستبدادهم والتبيل منهم؟ والخمارة رغم أنها سجن إلا أنهم ينسون عابهم خارجة فيشربون ويفرطون فى الشرب حتى تنزاح عنهم الهموم وكان نجيب محفوظ يرمى - بتصويره لهذا الحشد - إلى وهم فى منزل عن المجتمع - إلى رفض الواقع الخارجى بكل همومه

ومأسية، ولكنهم ما أن ابتعدوا عن هذا الواقع حتى لحق بهم ومارس معهم القسوة والاستبداد. والرجل الضخم ذو المظهر الذى يتسم بالقسوة والذى يرتدى ملابس قاتمة ماهر إلا رمزاً للسلطة المستبدية المتعنتة وهى يبعث العتب بحريتهم وهم سجناء هذه السلطة التى فرضت عليهم رغم كثرتهم فيستسلمون للواقع إلا أن هناك محاولات داخل كل منهم لتحطيم الضيق فيقترح أحدهم تجاهل هذا الرجل الغريب ومعاودة الشرب واللهو دون النظر إليه، وبالفعل تنزاح عنهم الهموم ويفرطون فى الشرب ويروصون فى نشوة بالغى ينسون محبا الرجل تماماً. ويتحول الرجل الغريب من حالة الجبروت والقسوة والاستبداد إلى حالة من الاستكانة والخضوع لهم فائخذ يرغب الاقتراح ويوظف المائدة وهذا دليل على إشغال الثورة التى كانت تكمن داخل نفوسهم وحالت لحظة اختلاقتها وأن دوران القط الأسود يعد رمزاً لهذه الثورة، وفى النهاية يقوم الرجل بخدمتهم ويستجيب لكل ما يطلبون، وهكذا انتهت الندوة وخرج منها الفرنسيون وفى جديبتهم الكثير عن مصر وستظل مصر مركز اهتمام العالم على مر العصور.

## اتجاهات الشعر الإنجليزى والأيرلندى المعاصر

من حيث الشكل والمضمون. وعلى رأس تلك المجموعة «تيد هيو» شاعر البلاط حالياً.

إذا انتقلنا للحديث عن الشعر الانجليزى خلال السبعينات، وجدنا أن الحلقة يتوزعها مدرستان أو اتجاهان: اتجاه يتزعمه أساتذة الجامعات وخاصة أساتذة الشعر وينحصر نشاطهم فى قاعات الدرس، ومؤلاء مثل شعراء الحركة يؤكدون السمات الكلاسيكية ويتبعون منهج التحليل والمقارنة والتفسير، والآخر ينحو منحى التجريب واستحداث الموجات الجديدة فى عالم الشعر.

ولكن تلك الانزواجية لم تستمر طويلا، فعند استعراض دواوين

وشعراء الحركة يؤكدون السمات الكلاسيكية وذلك بإتباع الأوزان والتقاليد الشعرية التى ظلت متبعة لأكثر من خمسمائة عام. فتراهم يهتمون بالأحداث اليومية والضربات العادية، التى يمكن التعبير عنها باللغة الدارجة، مما أدى إلى اتهامهم فى بعض الأحيان بالاقليمية. ويهدف شعرهم إلى مضاطبة القارئ العادى والبعد بالشعر عن قاعات الدرس بالجامعات. وكان الشعر يهدف - كما يقول فيليب لاركن - زعيم هذا الاتجاه - إلى توفير للمتعة.

إذا كان شعراء الحركة قد نجوا من نصي التقليد ونادوا باتباع أسلوب الشعر العمودى، فإن شعراء المجموعة نادوا بالثورة على التقاليد:

بناء على دعوة تلقيتها من المؤتمر العاشر للشعر بجامعة أكسفورد - كوريس كريستى كوليج (١٩٩٥) سافرت لاشتراك ببحث عن الرؤية الشعرية عند الفريد تينسون وكان المؤتمر فرصة جيدة لأن أقدم للقارئ العربى بانوراما عن واقع الشعر المعاصر.

إذا أخذنا عدة خطوات للخلف فى الزمن وجدنا أن ساحة الشعر فى الخمسينات والستينات تنوزعها مدرستان أو اتجاهان، أولهما ما يسمى بشعراء الحركة - The move-ment poets والآخر مجموعة الشعراء المسماة بالمجموعة The group.

الشعر التي ظهرت في تلك الفترة نجد أن هناك محاولة للزواج بين الاتجاهين: أي التجديد مع المحافظة على جدية ورسالة الشعر، فالجيل الجديد من الشعراء والذي يطلق عليهم «الروك اند رول» هم شعراء الاتجاه الأول (الأكاديمي) والذي كان يخشى عليهم من أن يتواروا أمام تيار الثقافة الشعبية. وهذه ظاهرة أيجابية فإن كان قد حدث بعض التغيرات في شكل ومضمون الشعر المعاصر فإن الشعر انتشر وأصبح له شعبية دين أن يفقد أي من مقوماته أو حيويته.

فالشعر في فترة السبعينيات وإن كان تقليدياً في الشكل فقد كان متميزاً وجديداً في جوهريه. ومع ذلك كان الشعر يحتل المكانة الثانية أو الثالثة بعد الرواية والمسرح. وقد سار الشعراء في تلك الفترة على خطى من سبقوهم. وبسار شعراء الحركة على نهج «ايان هاملتون» مؤسس مدرسة الحركة الجديدة والتي هي امتداد لشعراء الحركة في الخمسينات والستينات.

وفي تلك الفترة الزمنية خطا الشعراء في أيرلندا مثل «سيموس هيني، وبرك ماهون، مايكل

لونجلي، وبول ماولدون» خطوات هامة نحو التجديد في الشعر. ويل تجاهلوا موجة الحداثة ولكن في الحقيقة كان هذا هو الحال منذ أودن (١٩٣٠).

ولكن الظاهرة الجديدة هي ظهور شعراء من الطبقة العاملة أمثال توني هاريسون وجلاس دن. وإن كان توني هارسون من الصعب تصنيفه فهو على العموم يهيمر على نهج فرست الشاعر الأمريكي المعروف، لذا فهو لم يلتزم بالبصر الايامي المعروف به الشعر الانجليزى. ومع ذلك فقد حقق شهرة كبيرة في منتصف الثمانينات واحتل مكانه على قدم المساواة مع هيوز، شاعر البلاط المعروف، وسيموس هيني، الذي يحتل كرسي الشعر في جامعة أكسفورد حالياً. اما «وجلاس دن» فقد سار على نهج فيليب لا ركن ولكن بنبرة اجتماعية عالية إلى حد ما والمرأة الوحيدة التي يمكن أن يقال أنها احتلت مكانة على خريطة الشعر هي فلور انكوك. وتسير على نهج شعراء الحركة التي تتميز بالوضوح مع استعمال التورية والكنايات المرحجة ضد الرجال. بالإضافة لهؤلاء هناك

«جون فولر» الذي لم يأخذ حظه من الشهرة بعد وإن كان كاتباً موهوباً وله اتباع أمثال جيس فينتون ومك املا. وهو في رؤيته تجاوز واقع «لا ركن» ويذكرنا بـ «الاس ستيفن» الشاعر الأمريكي المعروف.

ولكن في نهاية السبعينيات بدأت الأمور تأخذ شكلاً آخر، حيث ظهر الشاعر «كريج رين» الذي اعتبره النقاد كمجدد للشعر المعاصر. ففى أسلوبه يقوم بتفريب الحياة اليومية. وإن كانت المدرسة التي أسسها لا ينتمى لها إلا اثنان فقط هما «كريج» نفسه وشاعر آخر اسمه «كريستوفر ويد» الا أن تأثيرهما على الشعر المعاصر لا ينكر حيث أدخلوا عنصر السرد من جديد إلى الشعر وقد دشّن «بلاك مدرسن» بالإضافة إلى «اندرمووش» هذا الاتجاه عندما راجعا معاً كتابا بينجرين للشعر الانجليزى المعاصر (١٩٨٢) الذي جمع شعراء السبعينيات أمثال: «هارسون، دن» كارول رومنز» وقاما بتصنيفهم كشعراء ما بعد الحداثة.

وإن كان اتجاه ما بعد الحداثة لا يحظى بالقبول في الوقت الحالي إلا أن النقاد يؤكدون أن هذا الاتجاه

قوى وإن كان الناشرون لا يشجعون هذا النهج والأسلوب في الكتابة. ومعظم كتاب تلك الموجة يتخذون من ماملتون زعيما لهذا الاتجاه، ولكن أثر «لاركن» على «مورسن» و«موشن» أكثر وضوحاً من تأثير «هاملتون» وجدير بالذكر أن أطروحة «مورسن» للكترواه قامت على شعراء الحركة وطبعها مطابع اكسفورد وكتب «مورسن» حياة «لاركن». ولكن الشاعر «جيمس فووتون» تلقى أكثر من غيره من بين شعراء ديوان بينجوين للشعر المعاصر. ويسير «فووتون» على نهج «أودين» وهو الشاعر الوحيد خريج جامعة اكسفورد من بين شعراء هذا الديوان. ويأخذ شعره الطابع الفئائي والبساطة وإن كان مقلداً في كتاباته ويسير على نهج أدون في أنه يجمع من الجهد والهزل والأسطورة والنكتة واللغة اليومية الدارجة والأسلوب الرليغ.

ولكن الشاعر التي تعتبر ممثلة لهذا المصغر هي «آن دفي» وتستعمل في منهجها فن اللونولوج وإن كان هذا الشكل غير شائع ولكنها طورت من أسلوبها واتبعت المنهج الكلاسيكي في الكتابة وتتبع أحياناً نهج واسلوب «لاركن» ولكن مع إضافة أبعاد إنسانية عالمية.

وتتميز حقبة الثمانينيات بتنوع الأصوات التي تعبر عن تلك الفترة والتي يصعب، في الوقت الحالي، تجمع شعرائها تحت لواء حركة معينة كما تتميز تلك الفترة بظهور أصوات تمثل شعراء افريقيا والكاريبي أمثال «جون اجارد» و«جيمس برى» «جريس بينكولاس» «فريد داجوان» «ديفيد بابيدن» وقد جمعهم ديوان الشعر الجديد (١٩٩٣)، وتمثل حركة المرأة الشاعرة «جيلان ألث» ويمثل الشعر الأفريقي والأسوي «فريد اجوار» واتجاه الحدأة يمثل «أريك موترام». والتجريبي يمثلهم «كن ادوارد». وهناك في الشعر يمثل «بثجا من زيلانايا» وآخرون يتم فيه قراءة الشعر قراءة درامية ويطلقون عليه شعر الجسد نظراً لخصر التعبير بالجسد عند قراءته للعامة في نوات الشعر. ويلعب الناشرون دوراً هاماً في نشر الشعر وخير مثال على ذلك دار نشر «بلد اكس». وعموماً فالشعر الجديد يتميز بالبساطة في أسلوبه والبعد عن التجريب والحدأة ويعتبر أدون ولاركن الينابيع التي يستمد منها الشعراء الجدد أسلوبهم وليس

اليوت كما يعتقد عامة القراء ولناخذ على ذلك مثلاً أقدم للقارئ قصيدة الشاعرة «وندى كوب» والتي تنتمي لهذا الجيل من الشعراء:

### هؤلاء الرجال الملاعين

هؤلاء الرجال الملاعين  
شك الاتوبيسان.

ستطر بالسان.

وعندما سقتربه منهم واحد  
لمحطته.

يظهر اثنان وثلاثة وأربعة.

نظر اليهم وكل منهم  
يضيء، انوار.

عارضاً درصيلته.

تحوار أن تنعز على خط  
سير.

ولا يجد الرقعة لتعديده  
سوقته.

وإذا ارتكبه خطأ فليس  
هناك رجعة.

هل تقفر منه، تنتظر!

بينما السيارات والتاكسيات  
والحرييات صر أسامة.

وكذلك الدقائق والساعات  
والأيام.



## أسبوع طاغور

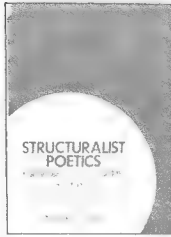
الشاعر الإيرلندي الشهير **وليم بتريبيس W.B. yeats** (١٨٦٥ - ١٩٣٩) بعد قراءة مجرمتيه (جيتانجالي Gitanjali) «لقد حركت هذه القصائد دمي كما لم يحركه شيء من قبل»، أما الروائية الأمريكية المعروفة «بيسرل بك P.s.Buer» (١٨٩٢ - ١٩٧٣) فقد قالت عنه في الذكرى المئوية الأولى لميلاده (١٩٦١): «إنه كان شاعرا عالميا بكل ما لهذه الكلمة من معنى، وكانت كلماته جميلة ومعانيه عميقة مما ساعد على انتشار أعماله التي أصبحت محببة ومفهومة لكل الناس؛ وإذا فلم يكن غريبا أن ينال **طاغور** جائزة نوبل للآداب في الثالثة والخمسين من عمره وهو عمر صغير بالقياس إلى أعمار من



قصائده أن تحظى بتقدير كبير في الشرق والغرب، حتى لقد قال

سيبقي الشاعر والفنان الهندي الكبير «**رابندرانات طاغور R. Tagore** (١٨٦١ - ١٩٤١) انمولجا فريدا للفنان الشامل الذي أصبح تراثه تمثيلا عنييا لوحدته الفنون؛ فالتاريخ الفني لا يكاد يصرف من اجتمعت فيه المواهب المتنوعة التي تستطيع أن تعبر عن نفسها شعرا ونثرا ووسما وموسيقيا يمثل ما اجتمعت في شخصيته **طاغور**، خاصة إذا كان كثير من هذا النتاج لا يزال يحتفظ على تنوع الأداة قيمة فنية حقيقية قادرة على أن تهز وجدان الإنسان المعاصر في كل مكان، بعد رحيل صاحبه ببضعة وخمسين عاما.

ذاعت شهرة **طاغور** أولا باعتباره شاعرا عبقريا استطاعت



التي أطلقها في بداية القرن معبرة  
عن أشواقنا ومترجمة عن آمالنا:

*أيها اللمم الفتية هُتِ*

*واعلمني صيحة الجسد من  
أجل الحرية*

*وارفضي راية الدياس المملية  
الذي ليقتصر*

*أقضي من حياتك معبرا*

*يرأيه صدى الأرض*

*التي سرتنا الأعتاد والاهن  
ثم سيري للأمام.*

لقد تضمن أسبوع **طاعور**  
بمدينة (أبو ظبي) عدة أنشطة  
تحاول أن تغطي أكبر جانب من

هذا الفنان الكبير وتجسدها حياته،  
وبالبعد الإنساني الخالد الذي لايزال  
حيّا نابضا في أعماله، معلنًا  
اتميّازه للعدل بدلًا من الظلم،  
والحرية في مواجهة كل صنوف  
الظهور والاستعباد، والتقدم في  
مواجهة التخلف ولا تزال صيحته



ينالون الجائزة من عباقرة الأدب  
والفن.

إن هذه المنزلة التي اهتملها  
**طاعور** بشعره أولاً، وبقصصه  
وربائياته ومسرحياته وأبحاثه ثانياً،  
بالإضافة إلى القيمة الإنسانية وراء  
كل هذه الأعمال على اختلافها كل  
ذلك هو الذي كان وراء الاحتفال  
ب**طاعور** من خلال أسبوع ثقافي  
متكامل أقامه المجمع الثقافي في  
(أبو ظبي) بدولة الإمارات العربية  
المتحدة، وقد أراد المجمع من  
خلال هذا الاحتفال الذي تم  
بالتعاون مع السفارة الهندية  
بدولة الإمارات، أن يذكر الناس  
بالقيم الرفيعة التي يعتملها إنجاز



الإنجاز الكبير المتنوع الذي يمثل  
تراث **طاغور** بحيث يستطيع  
الجمهور أن يتعرف على شيء من  
موسيقى **طاغور** وأغانيه ولوحاته  
فضلا عن أشعاره التي تم  
ترجمة منتخبات منها ضمن  
مطبوعات المجمع، وقد نقلها  
إلى العربية الدكتور **عبد الواحد  
لؤلؤة**.

بدأ الأسبوع بحفل موسيقى من  
موسيقا **طاغور** وأغانيه، ثم أقيمت  
ندوة حول أعمال **طاغور** وعرض  
فيلم (البيت والعالم) الصائز على  
جائزة الأوسكار والمأخوذ عن قصة  
بهذا العنوان **لطاغور**، كما عرض  
باليه (شاما) المأخوذ عن أحد أعماله

أيضا، أما المعارض فقد اشتملت  
إلى جانب لوحات **طاغور** على  
صور شخصية له وعلى لوحات عن  
**طاغور** لجموعة من الفنانين كما  
اشتملت على مخطوطات ورسائل  
ومقتنيات شخصية، وغير  
ذلك مما يتعلق بحياة **طاغور**  
وفنه.

يأتي هذا الأسبوع الناجح بعد  
حوالي أربعة وثلاثين عاما من آخر  
مرة احتفل فيها احتفالا كبيرا  
بذكرى **طاغور** في عالمنا العربي،  
وقد كان ذلك في الذكرى المئوية  
الأولى لميلاده عام ١٩٦١، حيث تمت  
ترجمة طائفة من أهم أعماله، منها  
«جيتنجالي» و «الهلال

ما طرا على القصيدة العربية من تطور فني كبير عبر موجات متلاحقة منذ الخمسينيات حتى الآن.

ويبقى أن نقف قليلا عند ما بدأناه في العدد الماضي من قصائد الشعراء، وبلغت النظر فيما وصلنا من هذا القصائد أنها مكتوبة على النمط التقليدي ولكن دون مراعاة لأصول الوزن وقواعده، تقول «فاطمة الزهراء سيد» من مدينة القاهرة :

جلست على شاطئ هراك

أستمد منه بميص حياتي

وتراني الأمواج حائرة مثلي

فعمضت تخبرني بطول سهادي

وتقول «إيناس السعيد محمد

عبد اللطيف» من مدينة المنصورة:

أين أنت يا توأم روحي؟

أين أنت من كتاب حياتي؟

أنت طائر تسبح هائما في سمانتي؟

هذا المكان مهداة إلى «محمد درويش» وغيره من رموز الساحة الشعرية والحياة الثقافية، مما يؤكد أصالة هذه القيم وعمق هذا التواصل. أما القصيدتان الأخريان فهما للشاعرين «أحمد دياب» من الوادي الجديد، وهو شاعر مجتهد يحاول أن يطور أدواته ويطلع لغته، ولا يبقى أمامه إلا أن ينظر باهتمام إلى تأكيد كل ما يؤكد رؤيته ويبرزها، وحذف كل ما يشوش عليها ويشتتها. والقصيدة الرابعة لشاعر ينضم لأصدقاء (إبداع) للمرة الأولى، وهو من الذين يجمعون بين قصيدة الفصحى والعامية، فهو كما عرفنا بنفسه عضواً في رابطة الزجالين: ولا تزال رؤيته مقيدة في حدود المدرسة الرومانسية كما عرفناها منذ ثلاثينيات هذا القرن إلى خمسينياته، ويحتاج إلى خطة جادة للقراءة حتى يستطيع أن يتابع

في ديوان هذا العدد قصائد أربع جديدة لأربعة شعراء من أصدقاء (إبداع) ومن بين هذه القصائد الأربع قصيدتان أهداهما صاحباهما إلى رمزين كبيرين من رموز حياتنا الثقافية، الأولى أهداها الشاعر الشاب «أشرف الخضري» - الذي يتطور بشكل ملحوظ من عمل إلى آخر - إلى «أحمد عبد المعطي حجازي» الذي تحتفل الساحة الثقافية الآن ببلوغه الستين، أما الثانية فقد أهداها الشاعر المخضرم «محمد أحمد إبراهيم عيسى» ابن (البحيرة) إلى الراحل الكبير «محسن الخياط» الذي ينتمي أيضا إلى (البحيرة)، وإنه لشعور جميل من أصدقائنا الشعراء، لا يكشف فقط عن قيم العرفان والوفاء ولكن يدل كذلك على تواصل إيجابي حميم بين شبان الشعراء وشيوخهم، وقد نشرنا بالقبل نصوصاً أخرى في

أم أنت بريق يلمع في أفق خيالي؟  
أيضا عن الشعر بشكل عام وكان يمكن  
وهذا كلام ليس بعيدا كلية عن  
معرفتها حتى ممن يريد أن يخرج  
الشعر التقليدي وحده، ولكنه بعيد  
شكل خواطر مرسله، أما الشعر فله  
قواعد وأصول لا بد من  
عليها.

## ● القصيدة الحجازية

إلى الشاعر الكبير : أحمد عبد المعطي حجازي

أشرف محمد الخضري-ديار

يا أيها الملك المتوج في عروش قلوبنا  
إني أنا الشعر، المكيدة والولوج المخترق  
أنت رياح الشعر في أرجائنا  
وأنا طيور الفجر لما تنطلق  
يا أيها النيل الحجازي الجميل  
وأنا سكّن الماء فوق ترنحات المنطلق  
رنت نوارسك البهية  
وأنا التضاد وانت ريان الأفق  
.... في فضاءات الصهيل

يا أيها الهمج الذي يمشي على أرض  
لما استجاب لي لياليك الضميمة واصطفتني مثل  
فانصبتها السماء  
كان انتصاب مشيئتي يهوى على مهل  
فترفعه القصيدة  
إن المئادي في القصيدة كامتازات النساء  
استضيء بخفقة من ضحك المصموم  
فارقص على الوتر الممد بين قلبي  
مابين عام من مكابدة الخليفة  
وانكسار الروح  
وانفجارات البهاء  
ناحت سنبلة

يا أيها الشعر المجنح مزقنتي دهشتي  
قالت: على تكاليت كل الجهات الأريمة  
حتى عنت في السلامة واستبدت خفقتي  
ما إن أفقت .. أفاقت الأيام  
وسرى حميم محبتي من مقلتي لمهجتي  
في حضن الخلود  
جزت مشاعرك الأبية فسهسات منيتي  
فنقشت في الوجدان آيات الصعود

وسلبتُ تَمَنَّةَ الشَّغَامِ

.. تجليات النفس

وشريتُ ماءَ الشمسِ

أتراه مائِكةً أم رحيقُ الأغنية؟

أتراه مائِكةً أم تَنَزُّ الأمنية؟

أم أَنَّهُ عسلُ الحياةِ وقفعاتُ الأتية؟

أم أَنَّهُ سرٌّ تَبْرَأُ

من دهايلِ الضَّلوعِ

وفضُّ غيمِ الزَّوْجَةِ؟

## ليلة الصلح

إلى روح الشاعر محسن الخياط

محمد احمد إبراهيم عيسى - المعوية بحيرة

ياليلة الحب حانت ساعة المنح  
فالجسو صاف ونشوان من الفرح  
وبه يطيب من الأوجاع والقرح  
ولك التحيّة من شكر ومن مدح  
وقسمت أنت بلم الشمل والصلح  
وأستعبر الناس من قول ومن صدح  
هبت عليه رياح العفو والمصفح  
من الوداد ونخلّى جـ\_\_\_\_\_دول الملح  
ولم تُقم صلة إلا على ص\_\_\_\_\_رح

عبيد يعود وأهل الدار في فرح  
ياوردة الحب تيهي في حديقتنا  
دفء المشاعر يروي كل ذئ ظمأ  
ياأسميات الشعر تزهو فوق واقعنا  
ياشاعير الحب تهنا في الوري زمنا  
ياحسنيها ليل طابت مجاسنها  
نهر الحبسة فيض من ماثركم  
ياعودة الروح عدنا نقبلى نهرا  
بدائع الفن قد قـ\_\_\_\_\_رت وشائجنا

## فوهة البحر

أحمد دياب-الراى الجديد

خلف بلاد شريت منْ

فوهة القيظ .

أتكورُ فوق..

أنابيب الموت للمعدودة

وثمة وهجٌ يُلقي أقماراً  
للبنر .  
ويمنحني قرصاً من غسل الشهوة  
ورمادِ صدى .  
أم أن كلابَ الوقتِ  
تزمجرُ خلفَ مرآيا أرضفة الريح  
يستلُّ الموجُ سكاكين الظلمةِ  
ويباغتني ... فأنام..

وَرَبْتُ في أدغال صفائي  
ترتاحُ على طاولتي.  
أنهارٌ ونخيلٌ وخفافيش زرق  
وصعاليك تاكل من ردهات الرجفة  
مالذٌ من الخوف وطاب  
هل كانت شمس تزحفُ  
بين النهد المصحون  
ويبين البرق المرصود

## • رؤية

احسان عبد الغنى أبو سيف - القاهرة

أحبك يا هوى عمري  
أحبك عندما أنظرُ  
إليك فانتشي سحرا  
وحين أغوص في تكوينك المخبوء في  
صدري  
وأفكارى  
أحبك رغم حرمانى  
من الترحال في دنيا لها معنى  
ولكن ساحة الحلم المسافر  
قد أفاقت فانطوى حلمى  
إلى دنيا لها  
معنى.

بتذكارى  
أحلق في فضا نفسى  
على همسات أوتارى  
أسافر فيك يا دنيا بلا حزن  
أفتش عنك فى عينيك  
فى جنبات أطوارى  
وأسكب عطر أحلامى  
على أهداب جفنيك  
فتغمرنى بأشعارى  
أجوب معالم الإبداع  
فى ينبوع الجارى

## القصة :

ما كنا بحاجة إلى أن ننبه الأصدقاء إلى ملاحظة الأشياء الواضحة التي تغنيهم عن تكرار الأسئلة نفسها كل مرة، ومن هذه الأشياء الواضحة أننا نُصدر بين الصين والحين أعداداً خاصة من «إبداع» يستغرق إعدادها والتخطيط لها وقتاً طويلاً. مثل هذا العدد الثاني عن الرواية، وهناك عدد ثالث إن شاء الله.. ويترتب على ذلك بالطبع تأجيل بعض المواد، ونعني هنا القصص القصيرة المعدة للنشر والتي تنتظر دورها.. وننشر هذه القصص كما يعرف الأصدقاء يغبينا عن الصديق النظري الطويل وعن النصائح المجردة، فنشر قصة في إبداع بمعنى أنها جيدة، وعلى الأصدقاء الذين يحاولون كتابة هذا الفن الصعب أن يعيشوا عن سر هذه الجودة من خلال القصة نفسها.

ما كنا بحاجة إلى كل ذلك لولا أن بعض الأصدقاء لايفتا يسأل: لماذا لا تنشرون القصص؟ أو: أين الشعر؟ إلخ

كذلك من الصعب أن نعيد من جديد ملاحظتنا نفسها للصديق

الذي كتب يقول: «فيجب عليكم على الأقل الاعتناء بما أرسل، ويجب أن تتركوا أننى أعد الأيام يوماً بعد يوم حتى يأتى يوم المرتقب، وإن كانت كتاباتى غير صالحة للنشر فيجب إيداء النقد اليها الهائب الذى انتظره حتى أعدت من سيرتى.. أما أن تجاهل أعمالى فهذا شئ أرفضه أرفضه»

من الصعب أن نعيد ما قلنا لهذا الصديق من قبل لأنه ليس وحده الذى يرسل إلينا أعماله، ولأننا أجبننا طلبه من قبل وقدمنا له النقد الهائب البناء ولم يستفد منه كما يرى القراء في هذه الفقرة من رسالته.. هل لاحظتم كيف تكررت كلمة «يجب»؟ وهل لاحظتم هذا الغضب الذى لايجعل الإنسان يتقبل النقد؟

على كل حال.. ليست كل الرسائل التي تصلنا من هذا النوع، فهناك هؤلاء الشباب الذين يقدمون أعمالهم على استحياء والذين نحس من تواضعهم ورغبتهم في المعرفة أنهم صابرون وأنهم يأخذون أمر

الكتابة والإبداع مأخذ الجد، ومنهم شباب بلغوا في الكتابة مرحلة من النضج جعلنا نشعر بنشر أعمالهم في هذا العدد.. بعد أن نناقش بعض الأصدقاء الذين ما زال عليهم أن يبدلوا بعض الجهد .

### للحظة

- عطا صابر طه - الدنيا - بنى مزار - حله - الروضة

وأضح أنك تملك موهبة العثور على لحظة البداية المتوترة وجذب انتباه القارئ.. وقد استمر هذا التوتر حتى نهاية القصة، أما اللغة فقد برزت من الأخطاء القاتلة التي يقع فيها الشباب.. وكل هذا جيد.. ولكنك لم تقل لنا لماذا كل هذا التوتر.. والقصة الجيدة لابد أن تجيب على هذا السؤال: لماذا؟ على كل حال تتوقع منك أعمالاً أخرى لأنك أنها ستكون أفضل.

### التصاق

- وهبة عبد السند وهبة - طاهر كان يمكن لقصتك أن تكون جيدة بعد أن تلاقت خطوطها المتقاطعة الغفاه طبيعياً.. لكك لم تنتبه إلى أن العلاقة بين الشاب والفتاة لا يمكن أن



عليه أن يعتمد عن هذه المقابلات المألوفة خاصة في القصة الثانية التي لم يمنع الرجل فيها من الموت الا يركب الطائرة التي تحطمت فهو يموت في فراشه، فهذه نصيحة مباشرة يسديها مصلح أو واعظ لأكاتب قصة مثلك.

إننا ننتظر منك قصصاً أخرى أيها الصديق ونحن ناثقون أنها ستجد طريقها إلى النشر.

وإلى لقاء متجدد أيها الأصدقاء

ونحن نسا معاً في أن ثقافته الأدبية محدودة كما يقول، فثقافته كما توحى بذلك قصصه.. ثقافة عميقة، ولا يقدح في هذه الثقافة أنه طالب في كلية الصيدلة، ولا تريد أن نذكره بالقصاصين والشعراء الأطباء، فهو لاشك يعرفهم .

أما قصصه فزغم خلوها من الأخطاء ورغم سلامة أسلوبها إلا أننا نهمس له أن عليه أن يتخلص حين يكتب من سيطرة ذاته عليه.. وهذا مطلب صعب خاصة وأنه شاب، ولكنه سيفتح بالتأكيد في التخلص من هذه السيطرة.. كذلك

تتم هكذا؛ فليس من المعقول أن تأتي فتاة في مكان عام ثم تقترب من شاب يتجاهلها في البداية وتتصق به وتحضن ذراعه.. أنت تريد أن تقول إن العلاقة بين الشباب أيسر من العلاقة بين العجائز.. ولكن الأمور لا تجري هكذا في حديقة عامة تحت سمع وبصر الجميع.

خيوط العنكبوت - القدر - أحمد عبدالجواد الزهيري - سيدي سالم - كثر الشيخ يسأل الصديق أحمد إن كانت أعماله التي أرسلها إلينا «تعمل بارقة أمل»؟ وهي بالتأكيد كذلك..



## لحظات الفزع

إيهاب رضوان سعد الدسوقي-كلية التربية بالمنصورة

نفسه ساخراً من خوفه.. لماذا أخاف.. لماذا أرتجف هكذا في قوة.. إن الأمر في غاية البساطة.. وهما أنا ذا قد دخلت دون أن يشعر بي أحد بعكس ما كنت أعتقد.. وأنا أعرف ما سأفعله جيداً.. كل ما علي أن أضع الحقيقة في دورة مياه البتك.. ولن يستغرق هذا سوى لحظات أبعد بعدها سريعاً، ثم أتوجه إليهم لأملاً جريئاً بالنفوذ التي وعدوني بها.. ما الداعي إذن لكل هذا التلق.. هيا انفض

شاب عادي ليس في مظهره ما يلفت النظر سوى نظراته الفلقة الحائرة التي كان يصوبها حوله في كل مكان وهو يتجه إلى البتك.. كانت يده اليمنى تقبض في قوة وتشبث على حقيبة صغيرة أنيقة، بينما يده اليسرى لاتكاد تستقر بجانبه.. يرفعها كل عدة ثوان لينظر في ساعتة.. فكر أن يعود من حيث جاء عندما استحلفه جسده المنتفض بذلك وهو يدخل البتك.. لكنه أخذ يطمئن

عك هذا الجبن.. حرك قدميك قبل أن يثقلهما الخوف..  
شق طريقك وسط زحام البنك في الظهيرة قبل أن يكشفك  
عرقك المتصبيب...

ويعد جهاد طويل وسط الزحام وصل للشباب إلى  
دورة المياه فدخل مقلداً الباب خلفه في إحكام.. تنهد في  
ارتياح وإلى نظرة خاطفة على ساعته، ثم بدأ عمله  
السهل البسيط.. وضع حقيبته الصغيرة في مكان يعرفه  
مسيباً بحيث لا تراها سوى العين الناحصة.. ابتسم في  
سعادة جارفة.. فهكذا انتهى عمله.. لكنه لن يخرج  
مباشرة.. سينتظر دقيقتين فقط ثم يخرج، وسيكون باقياً  
أمامه عشر دقائق كاملة يتتعد فيها تماماً عن البنك..  
والآن مضت الدقيقتان.. رسم ابتسامة على وجهه محاولاً  
أن يبدو طبعياً وهو يخرج.. مد يده وفتح الباب.. كلا..  
إنه لم يفتح الباب.. لقد حاول فتحه فقط.. لكن الباب  
الذين لم يستجيب.. أحس بسكين حاد يحوّس حتى  
مقبضه في قلبه.. حاول فتح الباب مرات ومرات مقلداً  
نفسه بأن ذلك بسبب إصعاب المنهارة.. منعتة دموعه  
وعرقه الغزير عن التمييز بين عقارب الساعة خفيلاً إليه  
أن عقربى الدقائق والساعات يسبقان عقرب الثواني في  
الدوران.. عندما يش من فتح الباب أسرع وأمسك حقيبته  
المشعومة.. نظر إليها في نهم وفزع، لكن أصابعه لم  
تطارعه على العبث بها رغم عبث الرعب بقلبه.. لقد بالغوا  
في تحذيره من العبث بالحقيبة.. الدقائق تمر في سرعة  
رهيبة غير عابئة به وعقله عاجز عن التفكير.. لم يعد

أمامه إلا أن يصرخ مستنجداً بالناس ليفتقوا الباب إن  
يخطئونه.. سوف يطمون كل شيء حتماً، ولكن لو وصل  
الأمر إلى إعدامه فهو أفضل ألف مرة مما سيحدث له  
بعد لحظات.. صرخ.. صرخ بأعلى صوته..

ولكن لم يصل إلى أذنيه سوى حشرجة مخيفة  
غامضة.. الجح الفزع لسانه.. تيده الذهول والذعر..  
لحظات أخرى غالية ثم هجم على الباب يدقه بيديه..  
يركله بقدمه.. يضربه بكتفه.. ولسانه لا يزال ساكناً.. لم  
تعجز أذناه عن سماع أصوات الناس بالخارج وهم  
يتساقطون عما يحدث.. اشتدت ضرباته على الباب في  
هياج ثم ابتعد عنه حين سمع صوتاً يأمره بذلك.. طربت  
أذناه لسماع الضربات تتوالى على الباب من الخارج  
وإن بدت له هذه الضربات أضعف كثيراً من ضربات قلبه  
التي يسمعها في وضوح.. نظر إلى الساعة وهو يكاد  
يفقد وعيه.. دقيقتان فقط وينتهي كل شيء.. لكن  
الباب أنضغ قبل أن ينفلخ قلبه.. وجد بعض رجال  
الأمن أمامه...

أصر لسانه على السكن فاضد يشير إلى الحقيبة  
في هستيريا شديدة.. فتح رجال الأمن الحقيبة فتدافع  
الواقفون يبتعدون في هلع، بينما سقط هو أرضاً يحذل  
بنظراته الزائفة الملتاعة في رجل الأمن الذي أنهك يعمل  
بالحقيبة.. وأخيراً.. أخيراً.. أخيراً جداً.. شاهد رجل  
الأمن يتسهم ويتنهد في ارتياح...





دالى

كما صوره الفنان فليپ هليجس

# للمعالم



العدد الثامن • أغسطس ١٩٩٥

## الرواية الآن - ٣

دراسات .. ونصوص تنشر لأول مرة

قضية «نصر أبو زيد» ونظام الحسبة

على فهمي

أكبر صمت لأكبر جائزة

أحمد عبد المعطي حجازي

قراءة علمانية في «آيات شيطانية»

إسماعيل المهدي





---

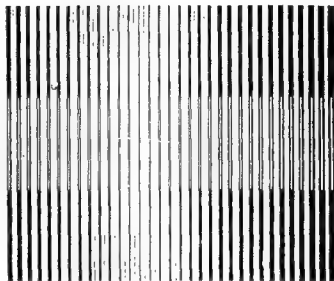
# المذاع



مجلة الأدب والفن

تصدر أول كل شهر

---



رئيس مجلس الإدارة

**سمير رحمان**

رئيس التحرير

**أحمد عبد المعطي حجازي**

نائب رئيس التحرير

**حسن طلب**

المشرف الفني

**نجوى شلبي**





## تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب

الأسعار خارج جمهورية مصر العربية :

سوريا ٦٠ ليرة - لبنان ٢,٢٥٠ ليرة - الأردن ١,٢٥٠ دينار - الكويت ٧٥٠ فلس - تونس ٣ دینارات - المغرب ٣٠ درهما - البحرين ١,٢٠٠ دينار - النوبة ١٢ ريالاً - أبو ظبی ١٢ درهما - دبي ١٢ درهما - مسقط ١٢ درهما .

الاشتراكات من الداخل :

عن سنة (١٢ عدداً) ١٨ جنيهاً مصرياً شاملاً البريد .  
وتُرسَل الاشتراكات بحواللة بريدية حكومية أو شيك باسم  
الهيئة المصرية العامة للكتاب (مجلة إبداع) .

الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (١٢ عدداً) ٢١ دولاراً للأفراد ٤٣,٠ دولاراً  
للهيئات مضافاً إليها مصاريف البريد . البلاد العربية ما  
يخلف ٦ دولارات ، وأمريكا وأوروبا ١٨ دولاراً .

للمراسلات والاشتراكات على العنوان التالي :

مجلة إبداع ٣٧ شارع عبد الحالق ثروت - الدور  
الخامس - ص : ب ٦٦٦ - تلفون : ٣٩٣٨٦٩١  
القاهرة . فاكسيميل : ٧٥٤٢١٣ .

التمن : واحد ونصف جنيه .

المادة المنشورة تعبر عن رأى صاحبها وحده ، والمجلة لا تلتزم بنشر ما لا تتطلبه ، ولا تقدم تفسيراً لعدم النشر .



# المجمع

السنة الثانية عشرة • أغسطس ١٩٩٥ م • ربيع أول ١٤١٥ هـ

هذا العدد

## ■ الفن التشكيلي :

جمال عبد الناصر ثبات ما بعد الدلالة ..... إدوار الخراط ٥٦  
مع ملزمة بالألوان

## ■ المكتبة :

الحياة صوب الموت ..... السيد فاروق ١١٣  
قبلة الروح ..... محمد الراوى ١١٧  
عنصر المفاجأة فى قصص شريف الشويشى  
شمس الدين موسى ..... ١٢٠  
العاشق والمعشوق ..... عزازى على عزازى ١٢٤  
قراءة فى رواية لص العقب ..... عبد الغنى السيد ١٢٧

## ■ المتابعات :

من يخاف عبد الرحمن بدوى ..... حسن طلب ١٣٢  
أنتليه الكاشرة يحتفل بأحمد عبد المعطى حجازى  
مدينة أبو زيد ..... ١٣٤

## ■ إصدارات جديدة :

## ■ الرسائل :

فرنسا تستقبل المصوف باحتفالات عيد الموسيقى  
«باريس» ..... مارسيل عتق ١٣٨  
أوكثافو باث يكتب عن الهلد «مديرد»  
محسن ملك الزملى ..... ١٤٢  
رحيل الحنطية «بقداده» ..... عادل البطرسى ١٤٧  
«اصدقاء إبداع» : ..... ١٤٩

## ■ الافتتاحية:

أكبر صمت لأكبر جائزة ..... أحمد عبد المعطى حجازى ٤

## ■ المقالات

الحسبة والنظام القانونى المصرى ..... على فهمى ٨

## ■ الرواية الآن ٣٠

دراسات ونصوص

## ■ الدراسات

مواجهة الفناء ..... جمال الفيضانى ١٦  
الحب فى المنفى ..... فتحى أبو رقيقة ٢٠  
شعيرة الرواية ..... جوناثان كلر - ت : السيد امام ٢٦  
كتاب سلمان رشدى هل يعتبر رواية ؟ .. إسماعيل المهدي ٤١  
قراءة فى صخب البحيرة ..... اعتدال عثمان ٤٩  
ولكن المسلمات ..... فريال كامل ٦١  
اتجاهات أساسية فى سوسيولوجيا الرواية .. فتحى أبو الميادين ٦٤  
مريثة الرماد والدخان ..... حميد حمودة ٧٨

## ■ النصوص

الجارية والسلطان ..... محمد صدقى ٨٥  
المعلومة ..... جمال الدين الخضور ٩٦  
وفن الجذور ..... محمود حنفى ١٥٤

## أكبر صمت .. لأكبر جائزة!

قرأت كما قرأ غيري، الأخبار التي نشرتها الصحف عن فوز الجناح المصري بالجائزة الأولى، في الدورة السادسة والأربعين لبينالي فينيسيا، التي حلت هذا العام مع حلول الذكرى المئوية لإقامة هذا المهرجان الضخم، المخصص للفنون الجميلة في العالم. ثم انتظرت طويلاً - أكثر من شهرين - أن أقرأ شيئاً في صحفنا عن الفنانين الذين مثلوا في هذه الدورة، وعن الجائزة التي حصلنا عليها، وعن معنى فوزنا بها، والأسباب التي أهلتنا للتقدم على أكثر من أربعين دولة كانت تتنافس عليها، ومن بينها دول لها يد سابقة وقدم راسخة في الفنون الجميلة أو الفنون التشكيلية، كما يفضل الناس أن يقولوا في هذه الأيام، كإيطاليا، وفرنسا، وألمانيا، وإسبانيا، وهولندا، وإنجلترا، وروسيا، والولايات المتحدة الأمريكية. لكنني لم أقرأ شيئاً حول أي من هذه الموضوعات حتى الآن. فإذا كان هناك من كتب شيئاً فهو أقل من القليل لا يكفي ما يطرحه فوزنا بالجائزة من أسئلة وما يثيره من فضول.

ولقد أصابتنى دهشة عجزت عن صرفها، لأنني لم أجد سبباً يفسر هذا الصمت.

نحن ميالون غالباً للمبالغة في تقدير ما نحققه من نجاح لا يقارن بنجاحنا في الحصول على هذه الجائزة، فما سر صمتنا اليوم، والضحيج هذه المرة مبرر للاحتفال مطلوب؟

بينالي فينيسيا هو أعظم مهرجان عالمي للفنون التشكيلية، مع وجود مهرجانات عالمية أخرى عظيمة الأهمية، منها بينالي سان بارولو في البرازيل، وبينالي باريس، وبينالي لوبليانا في يوغوسلافيا.

وقد نظم بينالي فينيسيا - وهي مدينة البندقية في إيطاليا - لأول مرة في عام ١٨٩٤ قبل كل البينالات الأخرى. ولهذا احتفل بعيد المئوي في دورة هذا العام التي كان يجب أن تكون الدورة الحادية والخمسين، لأن البينالي يقام كل سنتين، غير أنه توقف عدة دورات، ربما بسبب قيام الحريين العالميتين اللتين كانت إيطاليا طرفاً فيهما مع معظم دول أوروبا.

وإيطاليا هي كعبة الفنون الجميلة بلا منازع، لأنها وريثة الإغريق، ووطن الرومان، وطلعة عصر النهضة الذي انتشرت أنواره في أوروبا والعالم كله. فالتقاليد الفنية عريقة حية في حياة الإيطاليين الذين أصبحوا مرجعاً في الفن وأساذة وممكنين، والجائزة التي تمنح ليد أو فنان في هذا البينالي، وهي جائزة الأسد الذهبي، تعادل جائزة نوبل للأدب. فإذا

كما قد حصلنا خلال السنوات الأخيرة على الجائزتين فهذا مجد عظيم، وشهادة لفنونا وأدبنا المعاصرة بأنها تجاوزت مرحلة التلقين والتقليد، وبشلت مراحل الخلق والإبداع.

وبينالي فينيسيا لا يمنح جائزته لأى مبدع بصرف النظر عن المدرسة الفنية التى ينتمى إليها، بل يمنحها لمن يبدعون داخل شروط الحداد، لأنه مخصص لمتابعة التطورات التى تجذب فى عالم الفن، أى أنه مقياس لدى ما حققه فنانونا من استقلال، وما أضافوه إلى حركة الإبداع التشكيلى فى العالم.

هذا هو معنى حصولنا على الجائزة الأولى للبينالي هذا العام، وهى أول مرة نحصل فيها على جائزة من هذا البينالي، كما أنها المرة الأولى التى نحصل فيها على جائزة بهذه الضخامة فى الفنون الجميلة. ومن هنا دهشتى للصمت الذى ضرب حول هذا الحدث الفنى العظيم، والذى لا تكفى لتبديده بضعة أخبار حملت إلينا نبا الفوز، لكنها لم تفسره، ولم تشرح معناه.

أين نقاد الفن عندنا وخبرائهم؟ أين أساتذة معهد التثقيف وكليات الفنون الجميلة؟ وهل هم فى حاجة إلى من يدعمهم للكتابة؟ نحن ندعومهم للكتابة حين يكون الموضوع عملاً فردياً، أو يكون الاهتمام به مقصوراً على دائرة محدودة من الناس، أما هذا الموضوع فمن شأنه أن يستثير كل قادر على الكتابة والتفسير دون دعوة أو طلب.

ومع هذا فقد سارعت للاتصال بالأساتذ يحىى ججى مراسل «إبداع» فى روما، أسأله أن يكتب لنا حول أصداء فوزنا بالجائزة، فإزادت دهشتى حين وصلتني منه هذه الرسالة التى أنشرها هنا بنصها؛

« تحية طيبة وبعد ..

اعتذر عن الكتابة عن صدق فوز الجناح المصرى بالجائزة الأولى فى الدورة السادسة والأربعين لبيئالى فينيسيا، التى تتزامن مع الذكرى المئوية لهذه المظاهرة الفنية الهامة.

أما لماذا لم أكتب، فسوف تندبش لصمت الصحف الإيطالية المطبق. لم يكتب أحد أى شيء، وأنا أتكلم عن الصحف الهامة، مثل: لاسامبيا، لاريبوليكا، كورييري ديلاسيرا، لونيئا، لسبرسو، بانوراما وغيرها. ليست هناك أية إشارة لا من قريب ولا من بعيد إلى هذا الفوز أو الاستحقاق، وبست أدرى حتى هذه اللحظة هل هذا الصمت يترجم عدم رضا أم هو استنكار، أم يرجع إلى انغماس الصحفيين والنقاد والمسؤولين فى معركة رهبة مليئة بالتجريح والهجوم واللوم والذم على منح مسئولية هذه الدورة لمدير متحف بيكاسو السيد «جان كلير»، الذى أعطى ظهره لكل تيارات الفنون المعاصرة وما بعد الطليعية، كما يقول بونيتو أوليفا: «هذا المعرض يعطى ظهره للمستقبل، بينما يتجه بحماسة للماضى». والسيد جان كلير كما يتضح من اسمه ليس إيطالياً، ومن هنا فإن تجربة وضع المسئولية عن أهم فعالية ثقافية إيطالية على الإطلاق، فى يد اجنئى يبدو أنه لم يفهم العقلية الإيطالية كما يصرحون، قد أجرت عدة تضاميا فى غاية الأهمية. لهذا فقد عكفت على متابعة هذه المعارك الصحفية والنقدية، حتى أستبين أصولها وجنورها، وستكون موضوع مقال لعدد مقبل. اعتذر مجدداً، لأنه لم يكن هناك بالفعل ما أكتبه، اللهم إلا أن أستنكر



هذا التجاهل الذى يصاحبه اهتمام واضح فى الدورة الحالية والدورة السابقة أيضاً بالجناح الإسرائيلي، ليس اهتماماً فقط ولكنه إعجاب.. تحياتى والسلام.

فإذا كانت الصحافة الإيطالية والنقاد الإيطاليون قد تجاهلوا فوزنا بالجائزة، فهذا تقصير آخر لا أدري لمن ننسبه، للإيطاليين الذين كان يجب عليهم أن يحترموا نتائج التحكيم مع الاعتراف بحقهم فى مناقشتها؟ أم للمصريين الذين كان يجب عليهم أن يستثمروا فوزنا بالجائزة ليملاؤا صحف العالم التى لابد أنها تابعت أعمال النيبالى، حديثاً عن فن مصر وثقافتها المعاصرة؟

إننا هنا أشبه برجل قضى عمره يشيد قصراً رائعاً، حتى إذا انتهى من بنائه وتأثيثه، وأصبح بوسعه أن يهنا بالحياة فيه تركه ومضى!

ولا ينبغي أن يقال: إن استثمار الفوز ليس من شأننا، وإنما يكفينا الفوز فحسب، فقد أصبحنا نعلم علم اليقين أن نجاح العمل الثقافى لا يتحقق بمجرد الإنتاج، وإنما يتحقق بالإنتاج وبالقدرة على تقديمه والإعلان عنه والدعاية له وترويجه.



النشاط الثقافي في هذا العصر صناعة معقدة ذات اختصاصات ومراحل يجب أن نحسنها ونتجهزها جميعاً، فإذا كان على الفنان أو المبدع عموماً أن ينتج، فعلى المؤسسات الثقافية الحكومية وغير الحكومية أن تعمل على نشر هذا الإنتاج، واستثمار ما يحققه من نجاح.

كان لابد من هذه الملحوظات التي لا يجب أن ننسيتها ما كان يجب أن نبدأ به، وهو أن نهني الفنانين المصريين بهذا الفوز، وفي مقدمتهم الثلاثة الذين مثلوا في البينالي بعمل واحد مشترك يجمع بين العمارة والنحت والتصوير، وهم أكرم المجدوب، وممدحت شفيق، وحمدي عطية.

والتحية والتهنئة واجبتان كذلك للفنان فاروق حسنى وزير الثقافة، وللфنان احمد نوار رئيس المركز القومي للفنون التشكيلية، وللфنان مصطفى عبد المعطى مدير الاكاديمية المصرية للفنون بروما لكل من ساعد بجهده في فوزنا بالجائزة.

١ - هذه الدراسة الماثلة لا تعد دراسة في الفقه الإسلامي، كما لا تعد من قبيل الدراسات في فقه القانون الوضعي، وإن مست بعض الترخوم من كل من هاتين الدائرتين، ومن لم فهي تركز على عدد من الجزئيات الدقيقة لحسم بعض الأمور التي تبدو غريبة وذات طابع تاريخي متصف، ومع ذلك تطفو على سطح حياتنا الفكرية من أن لآخر، وتهدد الكثير من طاقاتها في غير ضرورة.

٢ - وبدون موارد، فإن ما يشار وبخاصة في فترات الأزمة، من دعوات حول العودة إلى تطبيق الشريعة الإسلامية (الصحيح في المصطلح هو الفقه الإسلامي)، ومن أن أي إصلاح منشود رهن بذلك؛ نقرر- بدايةً - أن هذه الدعوات جهولة إن لم تكن مشوهة. فنظام الفقه الإسلامي هو واحد من الأنظمة القانونية ذات الأهمية التي لا تنكر في ميداني التاريخ القانوني والتاريخ الاجتماعي، فضلاً عن إمكان الاستفادة من الكثير من الآراء الفقهية الاجتهادية عندما تلائم السياق العام في نظامنا القانوني الوضعي الراهن.

٣ - هكذا نرى القضية، وهكذا نعد إلى حسمها بدون محاولات للتعميه أو اللب حول الواقع. فالنظام القانوني المصري، هو نظام في القانون الوضعي يجدر التعامل معه برمته على أنه نظام قانوني متكامل، أثره على مدى أكثر من قرن الاجتهادات القضائية والفقهية، بما يجعله - في تقديرنا وفي تقدير الكثيرين - ملائماً إلى حد مُرضٍ لنظريتنا ولواقعنا.

## الحسبة، والنظام القانوني المصري

دراسة في لفظة القانون وفي علم الاجتماع القانوني

٤ - أما الحديث وتكرار الحديث حول جزئيات في نظام الفقه الإسلامي، حتى وإن كانت قد طبقت ربما طويلاً من الدهر في مصر وفي غيرها من أقطار دار الإسلام؛ وانها يمكن إدخالها في نظام قانوني وضعي متكامل ومستقر كالنظام القانوني المصري، فهو نوع من التطلع ومن الهراء ومن التجويز. إذ لا يستقيم في النظر القانوني ولا في واقع الحال، أن يبرقش ثوب قانوني معين بخيوط وأنسجة مستمدة من نظام قانوني مغاير مهما كانت له قيمته التاريخية أو الفقهية.

٥ - كما أن ثمة جزئية أخرى نراها جديرة بالانتفات إليها وإلقاء المزيد من الضوء عليها؛ ألا وهي إبداء اللوعة والأسى على أمجاد وهمية مزعومة عن مجتمعات وهمية ومزعومة كذلك، عندما كان يسود تطبيق أحكام الفقه الإسلامي، إذ يتضح حتى للدارس المبتدئ للتاريخ الاجتماعي والحضاري للدولة الإسلامية ومنذ بواكيرها [منذ العهد الأموي على أحسن الفروض]، أن هذا التطبيق الفقهي اعتبرته الكثير من المثالب واليبعد عن الأهداف التي يفترض من أن يتوخاها المجتمع الإسلامي. كما أن الكثير من الشكوك تثيرها العديد من التاريخيات والموسوعات التي صنفها مؤرخون ومؤلفون مسلمون اتقياء، فشكوك جديده حول فساد كبير كان يعتبر أجهزة القضاء عهداً طويلاً في ربوع دار الإسلام ومن بينها مصر. ونحن نتمددى- علمياً- من يحتاج في هذه الجزئية، بالدعوة إلى دراسة متعمقة وصحيحة لوثائق المحكمة المصرية خلال قرون الحكم العثماني الأربعة بمصر [رؤفده الوثائق- لحسن

الحظ- محفوظة على نحو يسمح بإجراء مثل هذه الدراسة]. ونحن حين ندعو لذلك، نود أن نحسم هذا الأمر وأن نحضض هذا التنطع، حتى نفرغ للعديد من المشاكل الحيوية التي تواجه هذه الأمة التعيسة في يومها وفي الغد القريب.

٦ - وإذاً يكون ذلك، فسوف نعرض في مبحث أول لللمحة إلى نظام «الحسبة» في الفقه الإسلامي وفي التطبيق. وفي المبحث الثاني نعرض- بإيجاز- لتطور النظام القانوني المصري خلال النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وأنحيازه إلى النظام القانوني الوضعي، وبعض الاختيارات القانونية الحاسمة؛ ولعل من أهمها- في مؤخر عنا هذا- هو الأخذ بمبدأ الاتهام للعام دون الاتهام الفردي الذي تأخذ به الشريعة الأنجلوسكسونية. ولعل هذا الاختيار المصد أن يقطع بأن النظام القانوني المصري قد تفلّى تماماً ونهائياً عن نظام الحسبة منذ بدايات حركة الإصلاح القانوني والفقائي عام ١٨٨٣. ثم نخلص في مبحث ثالث وأخير لأمم النتائج، مع ثبت باهم الحالات والمصادر.

## المبحث الأول

### نظام «الحسبة» في النظر والتطبيق

٧ - «الحسبة» لغة العد والحساب، وفي مصطلح الفقه الإسلامي هي الأمر بالمعروف إذا ظهر تركه والنهي عن المنكر إذا ظهر فعله<sup>(١)</sup>.

٨ - كما استعمل بعض المؤلفين الذين كتبوا في الدراسات الإسلامية لفظ الحسبة بمعنى أضييق، وهو الشرطة الموكلة بالاسواق والآداب العامة<sup>(٢)</sup>.

٩ - والأمر بالمعروف والنهي عن المنكر يمثل معلماً بارزاً في تنظيم المجتمع الإسلامي. وهو فرض كفاية بمعنى أنه إذا قام به البعض سقط عن الآخرين، لقوله تعالى: [لَتَكُنْ مِنْكُمْ أُمَّةٌ يَدْعُونَ إِلَى الْخَيْرِ وَيَأْمُرُونَ بِالْمَعْرُوفِ وَيَنْهَوْنَ عَنِ الْمُنْكَرِ]. ويصير الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر فرض عين- أى نياط بفرد معين أو بأفراد بالذات- على القادر إذا لم يقع به غيره<sup>(٣)</sup>. ويلاحظ أن المنكر- هنا- أعم من المعصية، فالمعصية لا تصدر إلا عن مكلف، بينما قد يصدر المنكر عن غير المكلف أيضاً. وعلى هذا فيمنع الصبى والمجنون من إتيان ما يخالف أحكام الشريعة الغراء مع كونهما غير مكلفين<sup>(٤)</sup>.

١٠ - وبحسب الأصل الفقهي، تثبت الحسبة لأحد الناس بشروط يعدها الفقهاء، بيد أنه مع اتساع رقعة الدولة الإسلامية، عمد الخليفة عمر بن الخطاب إلى وضع نظام للحسبة، وكثيراً ما كان يقوم بنفسه بعمل المحتسب<sup>(٥)</sup>. ولم يؤثر تنظيم الحسبة وتعيين الولاة للقيام بعمل الحسبة في بقاء إثبات الحسبة للأفراد، مع فروق بين عمل المتطوع وعمل والى الحسبة<sup>(٦)</sup>.

١١ - وحدود الحسبة الأمر بالمعروف إذا ظهر تركه والنهي عن المنكر إذا ظهر فعله. وإن ذلك فيحظر الانتجاء في ذلك إلى التجسس، يقول الله تعالى: [ولا تجسسوا]؛ إذ ينبغي أن يكون المنكر ظاهراً لمن يحسب بغير تجسس. كما يشترط أن يكون المنكر حالاً، فلا حسبة في منكر قد تم، ولا حسبة أيضاً في مجرد الظن في اعتزام إتيان بمنكر. كما يشترط

أيضاً ألا يكون المنكر محل اجتهد، فكل ما هو محل اجتهد لا حسبة فيه، إذ إن الآراء حوله خلافية<sup>(٧)</sup>.

١٢ - والحسبة من العمومية والانتساع بحيث تؤدي الكثير من الوظائف التي تقوم بها في الوقت الحاضر إدارات كثيرة متخصصة. ولذلك نرى الإمام «ابن قتيبة» يسمي كتابه في الحسبة «الحسبة في الإسلام أو وظيفة الحكومة الإسلامية». ويمكن القول بأن تلك الوظائف كانت ذات طبيعة إدارية في الغالب ويمكن أن تتصل بعمل الشرطة. وكثيراً ما كانت تناط بالحسبة والشرطة برال واحد<sup>(٨)</sup>.

١٣ - بيد أن ما يهمنا- هنا- هو هذا الدور الثابت للأحد في ميدان إقامة الدعوى الجنائية، إذ يكون لكل مكلف قادر أن يقيم الدعوى الجنائية عن أى جريمة حتى ولو لم يكن مجنياً عليه ولو لم يكن أصيب بضرر مباشر من ارتكاب الجريمة<sup>(٩)</sup>.

١٤ - هنا نعود إلى تفصيل عدد من الأمور الجزئية التي نراها بالغة الأهمية للتوضيح ولغرض الاشتباكات ولتجديد الفموض. فقد رأينا كيف تتنوع وظائف الحسبة وتتداخل، بحيث كان يصعب في التطبيق العملي إجراء تفرقة دقيقة بين ولايات الحسبة وغيرها من الولايات كالشرطة والناظر ونحو ذلك. غير أن هذه الوظيفة الاتهامية تجعل من الحسبة نوعاً من أنواع الاتهام الفردي. ونحن نعرف في الأنظمة القانونية التاريخية والمعاصرة نظامين أساسيين من نظم الاتهام: الاتهام الفردي والاتهام



العام، ونحن نعرف هذين النظامين مجسدين حتى الآن في النظام القانوني الأنجلوسكسوني والنظام القانوني اللاتيني (فخمسده النظام القانوني الفرنسي)، على التوالي؛ وعلى نحو ما سنعرض بالتفصيل فيما بعد.

١٥ - ومن هنا فإن المعالجة القانونية لنظام الحسبة يجدر تناولها في سياق النظام القانوني الذي ارتضاه المجتمع المعنى؛ ففي مجتمع يتبنى نظام الاتهام الفردي يمكن أن يكون للحسبة مثلاً دور هام، على عكس الحال في مجتمع آخر يتبنى الاتهام العام، إذ تصبح الحسبة خارجة عن النسيج القانوني بيقين.

١٦ - «القانون» - اصطلاحاً - هو: مجموع الأحكام التي وضعت لضبط أعمال الأفراد والجماعات، والتي قد يجبرون على اتباعها - عند الاقتضاء - بالقرعة الاجتماعية<sup>(١٠)</sup>.

١٧ - أما فلسفة القانون، فهي تهتم بدراسة القانون في عمومياته بدون الاختصار على قانون معين بالذات، فهي تدرس القانون بوصفه ظاهرة، لكي تصل إلى خلال ما هو كائن إلى ما يجب أن يكون<sup>(١١)</sup>.

١٨ - وثمة حدود مشتركة بين القانون وعلم الاجتماع القانوني، فبينما يدرس القانون القاعدة القانونية على أنه قاعدة، أي دراسة عضوية من الداخل؛ نجد علم الاجتماع القانوني يدرس القانون بوصفه ظاهرة تتصل بغيرها من الظواهر والنظم الاجتماعية، أي بمعنى آخر فإنه يدرس القانون من الخارج؛ وبذلك يهدف للتوصل إلى أكثر الصيغ القانونية ملائمة للمجتمع المعنى<sup>(١٢)</sup>.

١٩ - وعلى ضوء ما أوردناه آنفاً؛ يكون على الباحث في ميدان الفكر القانوني، أن يوسع من دائرة أبحاثه فلا تقتصر - كما هو جرت في الغالب - على مجرد الدراسة الفقهية للنص والأعمال التحضيرية مما يدخل في دائرة الشرح على المتن؛ بل يجدد أن تتجه بعض الأبحاث إلى دراسة التطبيق الحي للنص القانوني ودراسة الوسط الاجتماعي والظروف المحيطة التي كانت تسود لدى التطبيق.

٢٠ - ومن هنا يكون من الواجب عند تقييم نظام هام مثل نظام الحسبة، أن ننظر في التعرف على الصورة الواقعية لهذا النظام عند التطبيق طوال قرون عديدة في أقطار دار الإسلام وبخاصة في مصر. ونحن نعرف أن ثمة فجوات كبرى حدثت في مجالات التطبيق القانوني، بين النصوص من ناحية وبين الواقع من ناحية أخرى، كما توأفنا المرحلات والتاريخات التي كتبها مؤلفون مسلمون نقاة، على مدى الاضطراب والفساد الذي كثيراً ما كان يعتور الأجهزة الرسمية في العديد من أقطار دار الإسلام ومن بينها مصر خلال عهود طويلة. ولا شك في أن الفساد قد طال - في أحيان كثيرة - الأجهزة القضائية العديدة ومن بينها ولاية الحسبة. ونحن نعرف من التاريخات المعتمدة ومن الوثائق المتاحة أن هذه الولايات الهامة كانت تخصص - في أحيان غير نادرة - لخاصين ولدلسين مقابل مال يعطى للسلمان أو الخاصية أو لكليهما على حد سواء، وعندما يصل الفساد إلى الأجهزة القضائية، يكون ذا دلالة دامغة على أنه استشرى بين جنبات المجتمع المعنى جديماً<sup>(١٣)</sup>.

٢١ - ولذلك فإن الإصلاح على الدعوة للرجوع إلى أجهزة وأنظمة قانونية قد استشرى فسادها في التطبيق على مدى قرون عديدة، هذا الإصلاح قد يُبَرَّرُ إن كان هادفاً عن جهل، وهنا تنصدي للتعليم وللشرح وللتوضيح، أما أن يكون الإصلاح مجرد إثارة جلبية ضبابية، فليس ببعيد عن مواضع الشبهة؛ وهنا تجد المواجهة بجدية حاسمة وبدون مناورات أو مزايدات أو التواء.

## المبحث الثاني

تطور النظام القانوني المصري وتبني نظام الاتهام العام

٢٢ - منذ الفتح العربي الإسلامي لمصر، فإن النظام القانوني الذي سادها بوصفها قطراً من دار الإسلام، هو النظام الذي عرف بنظام الشريعة الإسلامية. وبالطبع فالأنظمة القانونية - كغيرها من الأنظمة - يجري عليها عند التطبيق من ملامح القوة والازدهار في أحيان وتعتريها - في أحيان أخرى - أعراض التخلل والضعف. ولقد حدثت هذه المسارات لكافة الأنظمة القانونية في مختلف أنحاء المعمورة وفي كافة العصور.

٢٣ - ولا شك في أن الاستاتيكية المجتمعية - بالمفهوم الواسع - والتي سادت معظم أنحاء دار الإسلام، بعد استقرار الفتوحات الكبرى، أثبتت من بين نتائجها - إلى نوع من الاستاتيكية القانونية لتكريس أوضاع بعينها في نظام العلاقات الاجتماعية والاقتصادية ربما على عكس التوجه الإسلامي النقي في كثير من الأحيان. ولقد أدى هذا الاتجاه

إلى الحركة الشهيرة المعروفة في تاريخ الفقه الإسلامي باسم: «قفل باب الاجتهاد» في غضون القرن الرابع الهجري - ولقد بُررت هذه الحركة آنذاك بالتصدي لكثرة وإتشعب الفرق المتناحرة، وهو مبرر معقول في ظاهره، وإن كان يخفي - في تقديرنا - رغبة نوى السلطان الأكبر في تركيز الأوضاع القائمة آنذاك خدمة لاستقرار مصالحهم.

٢٤ - ولقد كان العهد المملوكي فالحمد العثماني بمصر الإسلامية، بمثابة تجسيد لفساد كبير اعترى أجهزة الدولة جميعاً، ومن بينها الأجهزة التي تقوم على إنفاذ النظام القانوني ومن بينها ولاية الحسبة كما أسلفنا.

٢٥ - وفي تقديرنا أن الحملة الفرنسية على مصر، على قصر فترة هذه الحملة، إلا أنها أوقفت قطاعاً هاماً، من المثقفين المصريين آنذاك على بعض ما يجري خارج حدود دار الإسلام وبخاصة في فرنسا غداة ثورتها العظمى. ثم جاءت سياسات التحديث التي تبناها «محمد علي» بعد استقرار الأمر له، لتتضمن - على استحياء في البداية - إحداث بعض التغييرات في عدد من الأنظمة القانونية التي لم تتعرض لها الأحكام الفقهية أصلاً أو بالتفصيل، مثل تنظيم الفلاحة وتنظيم الوظيفة العامة ونحو ذلك. بيد أن النقلة النوعية قد بدأت منذ أواخر عهد الخديوي سعيد بصدر اللائحة السعيدية (١٨٥٩)، ثم بصدر قانون المقابلة في عهد خلفه الخديوي اسماعيل (١٨٦٨)، حيث ظهر لأول مرة في التاريخ المصري حق الملكية على

الأراضي الزراعية. ونحن نرجع أن هذا التغيير الهيكلي قد جاء لمواجهة متطلبات الدائنين الأجانب ضماناً للوفاء بديونهم. ولقد كانت استنارة إسماعيل في سياق متطلبات دمج الاقتصاد المصري بالسوق الرأسمالية العالمية اليازة، من بين أهم الدوافع لإحداث هذه الثورة التشريعية والقضائية واسعة النطاق، والتي حدثت بإصدار التقنينات المخططة (١٨٧٥) ثم التقنينات الأهلية (١٨٨٣). ولقد غدا واضحاً منذ صدور هذه المجموعات القانونية الرصينة، كيف تم انتقال مصر من نظام قانوني إلى نظام قانوني آخر مختلف بما ترتب على هذا الانتقال من نتائج. ونحن نعتقد أن الاجتهادات القضائية من جانب المحاكم المصرية قد نجحت في تصحيح الآثار السلبية، واستطاعت - بنقطة وبمهارة - إعادة نسج اللب القانوني المصري على نحو ملائم ومقتدر في آن.

٢٦ - ونلاحظ أن الشارع المصري قد أعد عدته - من الناحية الفنية - لسنوات عديدة عن طريق لجان من أمهر رجال القانون والتشريع والقضاء المصريين آنذاك برئاسة شريف باشا (وهو بالنسبة نجل مفتي الاستانة عاصمة الدولة العلية)؛ نلاحظ أن هذا الشارع المصري قد جنع نحو تبني شبه كامل للنظام القانوني اللاتيني وبخاصة النظام الفرنسي الذي كان مضروب الأمثال في المبادئ القانونية العالمية حينذاك من حيث الثراء والشباب والحياة.

٢٧ - وإذا تمارس الدعوى الجنائية في التشريع الفرنسي - بصفة أساسية - بواسطة الموظفين

الذين يعينهم القانون لذلك؛ وعلى هذا نصت الفقرة الأولى من قانون تحقيق الجنايات الفرنسي؛ وحكمت المحاكم الفرنسية تطبيقاً لذلك بأنه: [لا يجوز للمتهم أن يعلن الشخص الذي يدعى أنه هو في نظره الفاعل الحقيقي للجريمة] (٩٤).

٢٨ - فإذا ما استعرضنا نصوص قانون الإجراءات الجنائية المصري الراهن الصادر عام ١٩٥٠، نجد أن القانون المصري يأخذ - بصفة أصلية - بفكرة الاتهام العام تباهره النيابة العامة. وعلى هذا تنص الفقرة الأولى من المادة الأولى من هذا القانون: [تختص النيابة العامة دين غيرها برفع الدعوى الجنائية ومباشرتها، ولا ترفع من غيرها إلا في الأحوال المبينة في القانون]. كما تنص المادة ٢٢ من قانون نظام القضاة الصادر عام ١٩٤٩: [تختص النيابة العامة دين غيرها برفع الدعوى الجنائية ومباشرتها ما لم يوجد نص في القانون على خلاف ذلك]. وهاتان المادتان تقابلان المادة الثانية من قانون تحقيق الجنايات المصري القديم: [لا تقام الدعوى العمومية بطلب العقوبة إلا من النيابة العمومية عن الضمرة الخديوية]؛ كما كانت تنص المادة ٦٠ من لائحة ترتيب المحاكم الأهلية على: [على النائب العمومي إدارة الضبطية القضائية وإقامة الدعوى الجنائية والتأديبية إما بنفسه أو بواسطة وكلائه].

### مبحث ختامي

٢٩ - مما أوردناه، يتأكد أن الشارع المصري عندما عمد إلى الخروج عن عبادة النظام القانوني للشرعية

الغراء بالاتسواء تحت عباءة نظام قانوني مغاير، ومن بين الاختيارات التي حسمها الشارع بالسياق مع النظام القانوني الجديد، يكون قد أفصح عن التخلي نهائياً عن نظام الحسبة، هذا النظام الذي ينتمي إلى نظام الشريعة الغراء، التي تتبنى نظاماً مغايراً تماماً، وهو نظام الاتهام الفردي. وبذلك حسم

الشارع المصري منذ ١٨٨٣ بشكل نهائي وواضح هذه الجزئية، وأعلن تبنيه لنظام الاتهام العام. وبذلك غدت الحسبة منذ أكثر من قرن من النظم القانونية التاريخية، ولم يعد لها مكان على خارطة نظامنا القانوني الراهن.

والله تعالى أعلم

### جُئْتُ بأهم الإشارات والإحالات

- ١ - **التهنؤي:** كشاف اصطلاحات الفنون، الجزء الأول، ص ٣٧٧؛ كما يرجع أيضاً بغيرس البستاني؛ دائرة المعارف العربية، بيروت (١٨٧٧)، ص ٥٥٦.
- ٢ - أحمد الشنتاوي وإبراهيم زكي خورشيد وعبد الحميد يونس وحافظ جلال (ترجمة)، دائرة المعارف الإسلامية، الجزء السابع، ص ٣٧٩.
- ٣ - ابن تيمية (أبو العباس أحمد): الحسبة في الإسلام، طبعة المزيدي، القاهرة (١٣١٨ هـ)، ص ٦، ص ١٨، ص ٥٣.
- ٤ - الغزالي (أبو حامد محمد)، إحياء علوم الدين، الجزء الثاني، ص ٢٤٤.
- ٥ - حسن إبراهيم حسن: تاريخ الإسلام السياسي، الجزء الأول، الطبعة الأولى، القاهرة (١٩٣٥)، ص ٣٢٨.
- ٦ - انظر في التفاصيل:
- على فهمي: الحسبة في الإسلام، دراسة مقارنة بالأنظمة المشابهة في التشريع الوضعي، دراسة من أعمال أسبوع الفقه الإسلامي ومهرجان الإمام ابن تيمية، دمشق، أبريل / نيسان ١٩٦١.
- ٧ - الغزالي: مرجع سبق الإشارة إليه، ص ٢٤٤ وما بعدها. أيضاً لمزيد من التفاصيل: **على فهمي:** الحسبة في الإسلام، سبلات الإشارة إليه.
- ٨ - **القلقشندي:** صبح الأعشى، الجزء الثالث، ص ٤٨٧.
- ٩ - **عبد الوهاب العشماوي:** الاتهام الفردي أو حق الفرد في الخصومة الجنائية (رسالة دكتوراه)، دار النشر للجامعات المصرية، القاهرة (١٩٥٣)، ص ٣٤٦ / ص ٢٤٧.
- ١٠ - **محمد صادق فهمي (بك):** مقالة فلسفية تاريخية لشرح القانون المدني، الجزء الأول، الطبعة الثانية، نشر مطبعة الاعتماد، القاهرة (١٩٢٩)، ص ١٥.

- 
- ١١ - أنظر: استاذنا الجليل ثروت أنيس الأسيوطي؛ نشأة المذاهب الفلسفية وتطورها - دراسة في سويسريالو يا الفكر القانوني، مطبعة جامعة عين شمس - القاهرة (١٩٦٧)، ص ٧٥.
- ١٢ - مزيد من التفاصيل، يراجع:
- ١ - علي فهمي؛ بحث علم الاجتماع القانوني في مصر، المجلة الجنائية القومية، القاهرة (عدد خاص)، المجلد (١٢)، العدد الثالث، (نولمبر ١٩٦٩)، ص ٥٨٣ وما بعدها.
- ب - علي فهمي؛ علم الاجتماع القانوني والسياسة الجنائية، من أعمال الحلقة العربية الثانية للدفاع الاجتماعي، الأمانة العامة لجامعة الدول العربية - القاهرة (فبراير / شباط ١٩٦٩).
- ١٣ - يراجع على سبيل المثال: المختار من تاريخ الجبروت، اختيار محمد القنديل العقلي، سلسلة كتاب للشعب، مطابع الشعب، للقاهرة (١٩٥٨)، الجزء الثاني، ص ١٤٨.
- ١٤ - توفيق الشماوي؛ مجموعة قانون الإجراءات الجنائية مع تعليقات مقارنة، دار النشر للجامعات المصرية، القاهرة، ص ١٣.



## جمال الغيطاني

أين ذهب الأمس؟

إنه أول التساؤلات في أفق وعيي البكر.

الأحد، الاثنين، الثلاثاء...

اليوم الأربعاء. أين ذهبت الأيام المولوية؟ بل أين مضت الساعة الماضية؟

إذا يمتت الوجه صوب نقطة معينة في المكان، ثم أمعن السير، هل أصل إلى لحظة منقضية؟

مع تقدمي النسبي في الزمان. مع إدراكي تفاصيل لم أكن أعرفها من قبل صرت أتساءل:

تلك اللحظة التي نسميها «الآن».

من أين تجيء؟ إلى أين تضي؟ لماذا لا تثبت؟ لماذا لا تقدر على التأثير فيها بالإبطاء أو الإسراع؟ لماذا تفلت هاربة باستمرار، تعبيرنا بلا توقف أو تمهل، هل نحن الذين نمر بها أم هي التي تمر بنا؟ هل توجد مستقلة عنا. حضور موضوعي منفصل. أم إنها تتبع منا نحن. هل توجد لحظة آنية واحدة يمر بها الكون كله، أم لكل مدار لحظته؟ لكل إنسان زمانه الخاص.

تساؤلات عديدة مصرها الزمن. تساؤلات بلا إجابات حاسمة حتى الآن وعندما تستعصي الأجوبة يصبح طرح الاستفسارات نوعاً من المعرفة، كان لا بد أن يمضي وقت طويل حتى أدرك أن الدهر أو الوقت أو الزمن أو العصر أو الآن أو الماضي أو المستقبل، كل هذه التسميات ما هي إلا رموز لتلك القوة التي تدفعنا باستمرار إلى الإمام، فمنذ مجيء الإنسان إلى العالم، منذ خروجه من الرحم، الميلاد، منذ الصرخة الأولى يبدأ نقصانه، فكل

## مواجهة الفناء\*

\* للقيمة التي كتبها جمال الغيطاني ليصدر بها الطبعة الصينية من روايته «هاتف اللبيب» التي ستصدر في أكتوبر القادم من دار نشر الدولة في بكين. وقد ترجمت الرواية للمستعمرة الصينية لى تشي «دريّة».

لحظة تدفعه إلى النهاية. قوة هائلة لا قبل لنا بردها أو التأثير فيها تدفعنا صوب تلك النقطة. صوب الغروب، صوب إسدال الستار والمضى إلى حيث لا ندري، وقديماً منذ أربعة آلاف سنة تسمال شاعر فرعونى مجهول أثناء عزفه على قيثارته.

«وهل عاد أحد من هناك ليخبرنا عما رآه؟»

كلا.. لم يعد أحد ليخبرنا عن موضع المغيب الأبدى، كذلك من من تفسير مقنع حتى الآن أو مرض قدمه العلم الإنسانى للزمن. كان لابد أن يعضى وقت طويل حتى أدرك أن الدهر أو الوقت أو الزمن هو الذى يؤثر فينا، هو الذى يطوينا ولا نطويه.

لكننى مثل البشر الذين أنتمى إليهم، لم أستسلم، فمازلت أسعى،

مازلت اتصلل.

ما الزمن

ما المكان.

مازلت رغم وعيى الأتم أن كل شيء يعضى إلى فناء.. أحاول أن أترك علامة. وما أكتبه هو تلك العلامة، ما من قوة إنسانية تحاول جاهدة قهر هذا الفناء المستمر. هذا العدم المؤكد، إلا الإبداع بمختلف أشكاله، ومستوياته. تعلمت ما حاوله أجدادى الفرغة، عندما حاولوا قهر العدم بالنن، بالعمارة، بالنحت فوق الصخر، فوق الجنران، بالرسم، بالكلمة. بتخيّل امتداد لا يقنى لتلك الحياة الأنية. كان الزمن محور الحضارة الفرعونية والفكر الفرعونى، كانت حضارة تعلق بالحياة، ورفض لانتهاؤها تماماً على المستوى الفردى، لذلك كان للميت

يدفن مع حاجاته. وأشيائه المفضلة، بدءاً من لباسه وحليّه وطعامه، وأوراقه وكتبه وكلمات تلخص سيرته وقضائيه، وكل ما يساعده على العودة إلى الحياة الدنيا، حتى جسده توصّلوا إلى ما يصورونه من البلى بالتحنيط. فى المتحف المصرى بالقاهرة أمضى الساعات الطوال متأملاً موميات أحد عشر ملكاً من أعظم ملوك الفراعة، عرضوا فى قاعة ضيقة، داخل صناديق مستطيلة، ترايبت حديّة من زجاج ليضاعة وليس ملوك كانوا فى مرتبة الآلهة، لقد قطعت هذه الأجسام الهامدة رحلة طويلة فى الزمان لا يقل أقصرها عن ثلاثة آلاف سنة، مازال التعبير الأخير على وجه رمسيس الثانى، مازال ألم الجرح القاتل على ملامح «سيفين رخ» الملك الشهيد الذى لقى مصرعه وهو يحارب «الهكسوس» الذين احتلوا مصر وحارب ليجلوهم عنها.

شفتاه منفرجتان، أسنانه بادية، يده التى شلت نتيجة الضربة المسددة إلى الجمجمة لاتزال فى نفس الوضع الذى اتخذته عند رد الفعل، لحظة الإصابة.

تلك اللحظة التى احتفظ لنا ببعض آثارها ذلك الحنط المجهول، تلك اللحظة ما يعيننى، إعادة إنتاجها، إعادة رواية ما جرى فيها، هذا ما أحاوله وهذا ما أتصور إنه دور الفن، دور الأدب. ولذلك أقف فى مواجهة زمن وليس فى مواجهة تاريخ.

الزمن فعل أبدي، كوني. سرمدى.

التاريخ مفهوم بشرى، نسبى.

ليس انتشفاً بالتاريخ، بقراءة، بمطالعة مصانره الا شكل من أشكال همى الدائم بالزمن، من خلال تلك

المصادر التي كتبها مؤرخون رحلوا، أو شعراء، أو رحالة، أو رجاله مجهولون، أحاول أن استعيد بعض من ملامح تلك اللحظات الغائبة. أحاول الإمساك بالماضي من جديد، الإحساس بالتاريخ أهم عندي من فهم ما يعنني أولئك البشر الجاهلين إذ أتأمل الأهرام، أعظم بناء بشري، وأقدم عمارة أنشأها الإنسان على سطح كوكبنا. لا تدور أفكاري حول خلود الملك الذي شيد الأهرام في عصره إنما حول أولئك المهندسون الذين خططوا وصنعوا. والعمال الذين قطعوا الأحجار، ودفعوا الأثقال، ومات بعضهم تحت الردم.

من يذكر هؤلاء؟

إنه الإبداع الأدبي أو الفني؟

عندما يمر القادة تحت القواس النصير، عندما يتسلمون الأوسمة، أفكر في الجنود الذين حاربوا الذين جرحوا أو قتلوا. وقد عشت الحرب لمدة ست سنوات على جبهة القتال. وسمعت آلام قومي، ورأيتهما وأمتد بي الأجل إلى زمن قريب أصبح الحديث عما سميناه بطولات الرجال غير مرغوب فيه!

تلك السنوات الست التي واجهت فيها الموت، التي وقفت فيها عند النقط الفاصلة بين الحياة والموت، تلك السنوات لن تذكر إلا في سطور قليلة، سطور غير دالة. ثم يأتي يوم تصبح فيه تلك الأيام نسياناً مفضياً. لكن قد تبقى سطور قصيدة أو قصة على بعض من جدرانها، وهذا ما يقوم به الإبداع الإنساني الذي اعتبره الجهد الوحيد في ذلك الكون الشاسع لمقاومة الفناء المستمر.

وأستمر في التساؤل:

ما الزمان؟

ما المكان؟

قيل قديماً إن الزمان مكان مسائل، والمكان زمان متجمد، والحقيقة أنها عرسانا لشئ واحد، يمكن أن نسميه العالم أو الوجود، فلنجرّب أن نتذكر لحظة ما انقضت، لايد أنها ستقترب بكان، بموضع ما. فلنجرّب أن نتذكر مكان مررتنا به أو عشنا فيه أو أمضينا فيه وقتاً، سنجد ملتقنا بلحظة ما.

إنني في حالة وعي دائم بالزمن، أغادر لحظة لن تعود أبداً، وأمل في بلوغ لحظة آتية قد لا أصل إليها، دائماً تتمركز حيرتي حول تلك اللحظة الآتية، بمجرد التفوه بالآن يتحول إلى ماضٍ.

حتى بلوغى العشرين كنت أتساءل فقط، أتساءل كثيراً وأعاني قليلاً، كان الابدائي من الزمن الخاص أكثر مما مضى. وعندما يتطلع الإنسان طويلاً إلى الأتي لا ينشغل كثيراً بالماضي

في الثلاثينيات يبدأ الالتفات إلى ما انقضى، بدأت أعي أكثر فناء اللحظات، هبور الإنسان دائماً لتلك اللحظة الآتية التي تطويه طياً، تضمونها ثنائية الحياة والموت، بل إن الموت قائم، نشط فينا، داخلنا، وعند لحظة بعينها يسود.

تمضي السنوات في العقد الرابع أسرع، ومع التقدم في العمر يزداد الإيقاع سرعة، ينتبه الإنسان ليجد نفسه وقد أتم الخمسين أو الستين. حقاً .. ما أقصر الفرصة المتاحة للحياة لذلك كان أملي دائماً أن تكون الحياة محتملة بالنسبة لسانن البشر، على الأقل الحد الأدنى من الإنسانية. من تلبية الاحتياجات الروحية والمادية لأشك أن عالمنا لا يسوده العدل، ولكنني أتصور أنه كلما زاد الوعي بقصر المدة، وسرعة انقضاء الرحلة كلما جعل



قديمًا قال الشاعر العربي

ما أطيبه العيش لو أن الفتى حجر

تنبر الحوادث عنه وهو لم يصر

أطلق الشاعر صيحته تلك في وجه العدم، ولم يدر أن  
الحجر نفسه سيفنى يوماً، أننى أقرب إلى المعنى الذى  
عبر عنه شاعر عربى قديم عندما قال

أرى الأيام لا تسير

على عالٍ نساهي

وعبى بلحظة اكتمال الغروب شديد، وحتى أقوم  
السفر النهائي إلى العدم احكى ما أمر به، ما اتخيله ما  
أفهمه أحاول أن أبصر عن لحظة وجودى المحدودة كقرد  
ولكننى أنتمى إلى الثقافة المصرية القديمة المائلة للثقافة  
الصينية العريقة فيحسب لى أن أشعر بسعادة خاصة بعد  
أن أصبحت «هاتف الغيب» متاحة بتلك اللغة الأصيلة -  
تماماً كلغتي العربية - والتي يقرأها ما يقرب من مليار  
إنسان، إن ذلك يجعلنى أقوى فى مواجهة الغناء.

القاهرة ٨ يناير ١٩٩٥

ذلك العمل ضرورياً لتحويل الحياة إلى إمكانية محتملة،  
إلى جعل العالم مكاناً جميلاً يتأخى فيه البشر ويبعدون.

نحن لا ندرك كنه الزمان، لا نعرف سره، لا نعرف  
من أين بدأ ومتى ينتهى؛ هل له أول وآخر؟ وإذا كان له  
بداية، فإى زمان خلق فيه الزمان؟.

نحن نرى أعراضه، ولا ندرك جوهره تماماً كالنظائر  
فى المرأة. لا يرى المرأة. لكنه يرى نفسه فيها هكذا نرى  
أعراض الزمان، تغيرات الملامح، مشاهد الحياة وتعايقها،  
الميلاد، الموت، التذكر، النسيان. الصعود الاضمحلال.  
الوجود، العدم.

من خلال الكتابة أحاول مقاربة اللحظة الغائبة.  
أحاول الإصغاء إلى إيقاعها، إلى تلاشيها المستمر إلى  
صلصلة أجراس الرحيل بالكتابة أزود عن نفسى  
الإحساس بالعدم وفى الكلمة أجد قمة التعمير من  
وجودى وقدرتى على مقاومة الغناء الذى حتماً أنا ماضٍ  
إليه.

## فتح أبو ربيعة\*



## الحب في المنفى - بهاء ظاهر التشبهت بالحلم في مواجهة الواقع المر

\* كاتب مصري يقيم في نيويورك.

يقول فاكلاف هافل، المثقف التشيكي الذي أصبح رئيساً لبلده (الجمهورية التشيكية)، في مقال بعنوان «مسئولية المثقفين» نشرته مؤخرًا مجلة نيويورك ريفيو لعرض الكتب<sup>(١)</sup>، إن هناك نوعين من المثقفين. يندرج تحت النوع الأول دعاة ما يسميه الفيلسوف كارل بوبر بظاهرة الهندسة الاجتماعية الكلية. هؤلاء هم المثقفون الدوغماتيون الذين يقصرون أنه يمكن تغيير العالم إلى الأفضل تغييرًا كاملاً وشاملاً استناداً إلى أيديولوجيات مسبقة تدعى فهم جميع قوانين التطور التاريخي وتتصور إمكانية التوصل إلى حالة كلية وشاملة تكون هي التعبير النهائي عن هذه القوانين. وهذا النمط من التفكير، كما يرى بوبر لا يمكن أن يؤدي إلا إلى الشمولية والاستبداد. ويتساءل هافل ألم يكن دعاة الأيديولوجية النازية الأوائل، ومؤسسو الفكر الماركسي وقادة الفكر الشيوعي من المثقفين في المقام الأول؟ أو لم يبدأ كثير من الحكام الديكتاتوريين، بل وبعض الإرهابيين بدءاً من الألوية الحمراء في ألمانيا حتى بول بوت في كمبوديا، حياتهم كمفكرين ومثقفين؟ ويرى هافل أن تعبير «خيانة المثقفين» هو تجسيد لهذه الظاهرة. لكنه يشير إلى وجود نوع آخر من المثقفين الذين يرون الأمور من منظور عالمي أوسع نطاقاً ويعترفون بالطابع الفاضل والمعد للعودة ويقبلون به. هؤلاء المثقفون بما لديهم من شعور متزايد بالمسئولية تجاه العالم لا يربطون أنفسهم بأيديولوجية معينة بقدر ما يشعرون بانتمائهم إلى الإنسانية وكرامة الإنسان. وهم الذين يبنون التضامن بين الشعوب، ويعززون التسامح والكفاح ضد قوى الشر والعنف، ويدافعون عن حقوق الإنسان ويؤمنون بأنها لا تتجزأ. وهم ضمير المجتمع وضمير

الإنسانية الذين لا يقفون مكتوفى الأيدي حينما يكون هناك أناس آخرون فى مكان آخر من العالم يتعرضون للإبادة أو حينما يكون هناك أطفال تمصدهم المجاعات أو شعوب تعاني القهر والعنصرية والاستبداد. وهم أيضا وأعون بكل ما يواجه الجنس البشرى من مضاطر أسلحة الدمار الشامل وتردى البيئة ونضوب الموارد الطبيعية. وهم قبل كل شيء وأعون بما يسمى بالترابط العالمى وبالصلات التى تربط بين كل ما يجرى فى العالم. يقول هافل إن هؤلاء هم المثقفون الذين يكافحون من أجل كل ما هو لصالح الإنسانية وبخيرها، وهم الذين ينبغى أن يلقوا إذاذا صاغيا لما يقولون .

بطل رواية بهاء طاهر الأخيرة «الحب فى المنفى» (٢) هو نموذج لهذا المثقف الذى عاش ذروة الحلم الناصرى فى الستينيات، وذبوله وانكساره فى السبعينيات، وأفوله وتبدده فى الثمانينيات.

فى الستينيات كان هو الصحفى المعروف بناصريته الشديدة، وكان يعلق فوق رأسه عبارة «فاصل الشهيرة يوم قيام الوحدة» دولة عظمى، تحمى ولا تهتد، تصون ولا تبعد، «وآلف كتابا عن عهد الناصر، بعد موته، صدرت معه الأوامر السرية إلى اكشفاك الجرائد والمكتبات بإخفائه فلم يره أحد، وسنراه بعد ذلك فى منفاه يعلق صورته فى مدخل شقته يناجيها فى السراء والضراء».

وفى السبعينيات لم تكن بينه وبين رئاسة التحرير سوى خطوة «ثم جاء السادات فضاغ كل شيء وأصبح المستشار الذى لا يستشير به أحد». وأضر الواقع الجديد أيضا بحياته الشخصية. وبعلاقته بزوجته «منار» الصحفية فى نفس الصحيفة، أم وديع خالد (تاكيدا

لناصريته) وهنادى. «أنهم الآن أن منار التى جمدوا وضعها فى الصحيفة مثلى، وسببى قد اعتبرت عهد الناصر خصما شخصيا لها». وكان الطلاق.

وفى أوائل الثمانينيات يعمل البطل مراسلا لصحيفته فى إحدى المدن الأوروبية. وما هو يلتقى، على غير موعد، بزميل ماركسى قديم كانت قد دفعت الظروف أيضا إلى مغادرة بلده والعمل فى بيروت مع إحدى المنظمات الفلسطينية، وكان قد أصدر قرارا بوقف هذا الزميل الماركسى بعد أن كتب مقالا هاجم فيه بيان ٢٠ مارس الذى أعلنه عهد الناصر بعد نكسة ١٩٦٧. ويحسّر الإنسان على أحلام الستينيات الضائعة. «أين نحن من تلك الأيام، أرجع لنا هذا الزمن ثم أوفنى عن الكتابة كما تشاء. كان معك حق فى كل ما قلته عن عهد الناصر وكنت أنا المخطئ». ويعترف بطل الرواية، بأمانة ويفتقر إليها الكثيرون، «أدرك الآن بصفاء كامل أن تشبىي بعلم عهد الناصر أيامها لم يكن مجرد إيمان بالمبدأ الذى عشت مقتنعا به، بل كان أيضا تشبىا بعلمى الشخصى، بأيام النجاح والمجد والوصول».

ولكن بعد وقوع حرب لبنان وما ارتكبته فيها إسرائيل من فظائع، والعجز العربى والعالمى أمام المجازر وغزو المخيمات ومذابح صبرا وشاتيلا وعين الحلوة، وبعد أن يتناول بهاء طاهر هذه الأحداث بكل الحنكة والجرأة والتمرس والفيرة القومية وتفاصيل الوقائع بشهادات الشهود، تتبدى بكل الوضوح الشهادة الحقيقية التى تكمن وراء عمل بهاء طاهر والرسالة التى يريد أن ينقلها. نعم، لقد كان التشبى بالعلم أجدى وأشرف من التردى فى شرك الضعف والمذلة والهوان.

كانت تلك هي أولى سطور الرواية. لكن الأحداث التي تلت أثبتت عكس ذلك تماما. لقد كانت بريجيت أيضا ضحية ظروف قاسية في بلدها حيث اضطهدوا أهل مدينتها النمساوية لزواجها من إفريقي. وتعرضت مع زوجها للهجوم عليهما في الطريق وهي حامل ففقدت طفلها ثم طلق من زوجها، وقد جاءت إلى هذه البلدة الأوروبية للعمل مرشدة سياحية. وما هي تلقى بطل الرواية. وتتوثق علاقتهما تدريجيا.

ثم يقع الغزو الإسرائيلي للبنان. وتعرض البطل لازمة صحية يكاد أن يفقد معها حياته وهو يتابع الشلل العرسي والعالي في مواجهة الغزو. «أدير مؤشر الزلازل من المغرب إلى القاهرة إلى بغداد وأنا أنتظر في كل لحظة أن يحدث شيء. أقول لنفسى إن شيئا سيحدث، شيئا غير تلك الصور التي يهرج بها التلفزيون والصحف عيني كل دقيقة. أنتظر شيئا آخر يغير ذلك الهوان. ولكن لا شيء.»

تبلغ مأساة البطل ذروتها حينما يقرأ خبر انتحار صديقه الشاعر خليل حاوي بإطلاق الرصاص على رأسه في بيروت. وكان قد قرأ الخبر وهو في درامة الأنباء التي تصله عن بشاعة الحرب وآلاف الضحايا. كان قد قرأ أيضا عن صاحب مستشفى خاص في بيروت رفض استقبال ضحايا الحرب حفاظا على سمعة مستشفاه.

«قفزت من الفراش وخرجت مرة أخرى إلى الصالة ووقفت أمام عبد الناصر. سألته لماذا يعيش غسان محمود ويمسي خليل حاوي؟ لماذا يموت من صدقك وصدق الرؤيا...؟ لماذا ربيت في حجر ك من خانونك

هذا هو المفزى والدروس الهام وراء هذا العمل العظيم، لكنه ليس الدرس الوحيد. ذلك أن «الحب في المنفى» عمل متعدد الأبعاد، مسرحه العالم ككل، وفيه يضع المؤلف يده على أزمة هذا القرن الغريب بكل تناقضاته وهو يقصرم بسنينة الأخيرة متسرلا بالمفزى والعار. وما نحن نبئت ونصحر كل يوم على تقارير الصحف ونشاشات التلفزيون التي تنقل لنا بالكلمة والصورة ما أنجزه هذا القرن «العظيم» الذي أثار في البشرية أعظم ما راودها من آمال، لكنه حطم كل أحلامها ومثها، والذي يابى إلا أن يطهى كل الضمور التي أضاعتها البشرية على مدى سنينه الطوال بالكفاح والعرق والدم. وما هي السنوات الأخيرة من هذا القرن تشهد انبعاث قوى الظلام ممثلة في إبادة الأجناس، والعنصرية، ومصادرة الحريات، وتجويع الشعوب، وإرهاب الدولة، مخلفة وراها انقراض ما بشر به القرن من شعارات الحرية والديمقراطية والنظم العالمية الجديدة، تاركة خلفها قطاعات هائلة من البشر تعاني من الحرمان والجهل والفقر والمرض. إنه عصر الإحباط، وعصر الأحلام المبهضة كما صوره بهاء طاهر في لوحة أصيلة. وإن كانت مقبضة ومفجعة، هي شهادته. المضمضة بدم الشهداء والنابضة باله وجيعته. عن واقع مر ومستقبل مجهول.

في مؤتمر صحفي عن انتهاكات حقوق الإنسان في شيلي يلتقي بطل «الحب في المنفى» بـ «بريجيت» المرشدة السياحية النمساوية التي كانت تترجم شهادة أحد المعتقلين السابقين:

«اشتبهت بها اشتباه عاجزا، كخوف الدنس بالحارم، كانت صغيرة وجميلة وكنت عجوزا، وأبا ومطلقا، لم يطرأ على بالي الحب. ولم أفل شيئا لأعبر عن اشتهاى.»

وخانونا؟... من باعوك وباعونا؟ لماذا لم يبق غير غسان محمود؟ لا تدافع عن نفسك ولا تجادلنى.

«لاتيك... على الأخص لاتيكا» ولا داعى لهذه الحشوية فى الصوت، ولا داعى لقرار من رئيس الجمهورية بتأميم الشركة العالمية لقناة السويس شركة مساهمة مصرية.. ولا داعى لـ «قامت دولة عظمى تصمى ولا تهدد وتصون ولا تبدد».. ولا داعى لكل هذا الطنين فى الأذن، فأتا لا احتمال، أسمعت؟

«ثم أى زجاج هذا الذى يتناثر فى الأرض؟ ومن أين أتى هذا الرنين؟ من الذى يصرخ؟ وما الذى يسقط؟»

أيام عصبية تمر على البطل وقد نقل إلى المستشفى نتيجة لأزمة قلبية حادة. لكنه حينما ينجو منها يقرر، ليس فقط بأمر الطبيب، ولكن أيضا بوازع من نفسه، أن يكف عن الصحافة والسياسة والتوتر، وأن يعيش حلمه مع بريجيت.

وفى هذه الرواية العظيمة ستأسرنا بطله بهاء طاهر كشخصية فاعلة فى مقابل البطل المحيط الذى أجهض مشروعه «القمى» ومشروعه «الشخصى» ولم يعد يرى فى الحياة إلا «كذبة» لا معنى للاستمرار فيها. هذه البطلية «الفاعلة» تواجه البطل ذات يوم بطلب حازم:

«إسمع. لا أريد أن أراك بعد اليوم. سامحنى ولكن يحسن ألا تلقى أظن أننى أحببتك وأنا لا أريد ذلك. لا أريده بعد كل ما رأيته فى الدنيا.

... سكت لحظة. وقلت: كما تشائين. وراقبتها وهى تتبعد عني بخطوات مسرعة».

سيتكرر هذا المشهد تقريبا فى آخر الرواية بعد أن فشلت كل محاولات بريجيت فى «تفعيل» البطل المحيط، رغم كل مشاهد الحب والعشق الجميلة والصادقة.

«رفضت بريجيت أن أوبعها، أخذت حقيبتها أمام المطار ورجتتى ألا أدخل معها. قالت أكره مواقف الوداع».

قبل ذلك حاولت كثيرا.

ذات يوم حكته له «درس الأشجار». فى طفراتها البعيدة اصططحبها أيوها إلى الغابة. سألها إن كانت تعرف أسماء الأشجار. قال لها عار عليها أنهمال تكن تعرفها حتى الآن. وبدأ يعلمها الأسماء. تقول بريجيت: «لم يمت هذا الدرس أبدا. عندي فى كل بلد أصدقاء من الأشجار. أذهب إليها لتشاركنى فرحى ولكى أشكو لها حزنى.» ثم فاجأته بسؤال:

«ما رأيك أن نتجنب طفلا؟»

«أنت تعزحين؟»

«... طفل هو أنت وهو أنا، نعيش فيه معا ونعيش معه. بعيدا... فى جزيرة أو فوق جبل. نعلمه أن يحب الأشجار والزهور والشعر، ونعلمه هو أيضا أن يتخذ من الأشجار أصدقاء له... دعنا نتجنب ذلك الطفل.

لكن هذا الدرس وهذا الرجاء ولدا ميتين.

«كان صمت ووجوم، ترمح شئ لحظة واحدة ثم انطلقا... رحنا نثرش ونحاول أن ننسى ذلك الطفل الذى ولد لحظة واحدة عشق فيها الأشجار ثم مات على طرف سؤال. ولكننا نعرف أنه هناك يخايلها ويخايلنى. يعذبها

بالندم لانها اصبته، ويمدبني لاني وأدته من قبل ان يكون..»

إن شخصية بريجيت في الرواية، بكل ما تمثله بزواجها من إفريقيا ضد إرادة مجتمعها العنصري، وبانخراطها في قضايا حقوق الإنسان، وبإفكارها الطليقة، بل حتى بطبيعتها عملها «موشدة» سياحية، هي رمز الحرية في المنفى الذي تتناوله الرواية. وقد تجارب معها البطل الناصري، ولكن في حدود فرضها واقعه. ولذلك فهي حينها طالبتها بنوع من الالتزام تضالداً ولزم الصمت. (بريجيت كانت لها أيضاً تجربة مع الصديق الماركسي، لكنها فشلت في أول لقاء).

في «الحب في المنفى» يقدم لنا طاهر أيضاً شخصية أمير عربي يدعى التقدميه ولكن تتكشف علاقته واتصالاته المريبة مع أكبر أصدقاء إسرائيل في المدينة. وحينما تفشل محاولاته في تجنيد بطل البرية وأيضا صديقته بريجيت يستغل نفوذه وتأثيره لإنهاء انتداب البطل إلى تلك المدينة الأوروبية والحصل بريجيت من عملها. وكانت تلك هي الحركة الأخيرة في لعبة الشطرنج أو لعبة الحب في المنفى. حوصر الحب، فمات. درس آخر من دروس «الحب في المنفى» لكنه هذه المرة عن صلافة استخدام المال العربي.

في «الحب في المنفى» أيضا درس جمالي هام يتجلى في لغة بهاء طاهر العذبة «الناطقة»، فهو يتدرج ما يمكن أن نسميه النص/اللوحة كجداريات فنية ناطقة تفصل بين مواقف وجدانية معينة أو تمثل النعمة الضخامية أو «الغنيالي» لينهي بها مواقفاً حاداً أو مونولوجاً داخلياً مؤثراً. هذه الجداريات تنتصب داخل النص بجمالياتها

المكثفة وعمقها الفكري والنفسي وصدقها الناصع فتضفي على النص أبهة كأنها أعمدة المعابد القديمة بما توحي به من غموض وأسرار. في معظم هذه الجداريات تركّز عدسة بهاء طاهر وريشته وقلمه على طائر البجع الأبيض فيجسد فيه ما يريد أن يجسده من معنى في مواقف معين.

«ما معنى أن أستمّر في هذه الحياة الكذبة؟ من أكون؟ ولم لا أنزل الآن في جوف النهر. أرقب من قلب الماء بطون ذلك البجع الأبيض الرجراجة وأصلي أن يوصلني التيار بعيداً جداً، بعيداً عن البجع وعن البطح وعن الأشجار والجبال وعن البشر - بعيداً إلى فجوة مدقونة وسط الصخور أندس فيها وأنزوي ثم تلمسني الطصالب والنباتات والقواقع والأسماك وتخطفيني إلى الأبد؟ لو أني فقط أتلاش!»

ومرة أخرى:

«ركّزت عيني في النهر ومرت فترة طويلة لم أكن أرى فيها شيئاً، ولكنني افقت على حركة فوق السطح الساكن وضجيج، كانت هناك بجمعة تتركز على ذيلها وتشب بجسدها تكتس بجناحيها الأمواج بسرعة مخلفة وأماها خطين متوازيين من الزبد الأبيض. ودمرت بطات رمادية صغيرة كانت تسبح مترامحة خلف أمها فاندفعت نحو الحاجز الصخري أسفل النافذة وهي تصيح بصاوتها الرفيعة وتهز ذيلها التي لم ينبت فيها الريش بعد. أما البجعة فسمكت أخيراً وراحت تتزلق فوق الماء بجلال وهي تتلذذ في بطنه نحو اليمين واليسار.»

وفي مكان آخر: «تركتهم مستغرقين في تأمل النهر الذي كانت مياهه الرائقة تندفع بسرعة وترفع موجات

فضية متلاحقة تتألق بنور خاطف، وفي متابعة بجعات بيضاء تسبح في حركة دائرية وهي ترفع رؤوسها الشامخة متطلعة إلى النوافذ في صمت. ولم يكن اللمب بجسمه البنى ورقبته البنفسجية اللامعة يكتفى بالتطلع نحونا وهو يحوم بحركات قلقة تحت النوافذ، بل أخذ يحرك مناقيره، ينداءات متعاقبة، فاستجابت له سيدة تجلس بالقرب منا وراحت تلتقي له بفتات الخبز، فهل فهمنا درس البجع؟

إن البجع هنا عنصر فاعل في تجسيد ما يفكر فيه بهاء طاهر. والبجع في حيرته وفي شموخه وانزلاقه بجبال وهو ينظر ذات اليمين وذات اليسار، إنما يجسد واقعا مضطربا مشوبا بالندى، وينطوي على دلالات عميقة الغور عن أحداث حقبة «الحب في المنفى». وبهاء طاهر هنا يدعونا إلى أن تفكر بعمق كي نفهم هذه الدلالات وكى نعى هذا الدرس.

## الهوامش

١. New York Review of Books، السنة الثانية والأربعون، العدد ١١، ٢٢ يونيو (حزيران) ١٩٩٥، ص ٣٦.
٢. نشرت مسلسلة في مجلة الصور، وصدرت في كتاب عن دار الهلال، هذا الشهر.

إن أهمية «الحب في المنفى» لا تكن فقط في أنها تفسر برؤية الفنان والفكر والسياسي الواعي وأقما توارت فيه المثل فسقطت رموز كثيرة واختلطت الأوراق واهتزت المبادئ والقيم، ولكن في قدرة الفنان على التماسيل وعلى أن يولد من موقف سياسى فى اللام الأول أفكارا مشبعة بالرؤى الفلسفية والسوسيولوجية.

لقد كان آخر أعمال بهاء طاهر قبل «الحب في المنفى» العمل الفكرى العظيم: «أبناء رفاعة: الثقافة والحرية»، الذى تناول فيه دور المثقف فى المجتمع وقدم لنا بانوراما تزخر بفكر رفاعة الطهطاوى ومحمد عبده وقباسم أمين وطه حسين باعتبارهم طلائع كوكبة التنوير فى ثقافتنا الحديثة، وتعرض لأعمال توفيق الحكيم ويحيى حلى ويوسف إدريس وغيرهم، وفى «الحب في المنفى» يثبت بهاء أنه ابن بار من أبناء رفاعة وأنه جدير بمواصلة الرسالة التى حملها الأبناء الأوائل دفاعا عن الثقافة والحرية.

## شعرية الرواية

( نشرت إبداع في عددها السابق الجزء الأول من الفصل الخاص بشعرية الرواية من كتاب (للشعرية البنيوية) لجوناثان كلر، ويوجد القارئ في الصفحات التالية الجزء الثاني من هذا الفصل المهم، أما الجزء الثالث والأخير فستجده منشوراً في العدد القادم).

### الحبكة PLOT

مستوى من مستويات بنية الحبكة المستقل تركز عليه تجليات لغوية فعلية. إن دراسة الحبكة لا يمكن أن تكون دراسة للطرق التي تتألف بها الجمل، ذلك أن نمسختين لنفس الصيغة، لا يتطلبان أية جمل مشتركة، وقد لا يحتاجان بالمثل إلى أية بنية عميقة مشتركة. وما أن يتم وصف الأمر على هذا النحو، حتى تغدو جساماً المهمة جلية وواضحة. إن شرح الطريقة التي تتألف بها الجمل لكي تكون خطاباً متماسكاً، هي بالمعدل مشروع مثبط للمهم سوى أن الوحدات التي تقوم بالاستعانة بها، معطاة على الأقل مقدماً. وتتشتب الصعوبات المتصلة ببنية الحبكة، لأن على الحل أن يجدد الوحدات التي يمكن اعتبارها وحدات سردية أولية، واستقصاء الطرق التي تتألف بها. وليس من الدهش أن يلاحظ بارت ذات مرة:

ويمواجهة هذا العدد اللانهائي من الحبيكات، ووجهات النظر التي لا حصر لها، والتي يمكن لنا الاستعانة بها للتحدث عن هذه الحبيكات، سواء أكانت تاريخية، أم سيكولوجية أم اجتماعية، أم عرقية، أم جمالية،

إن تصائب الأحداث ، كما يقول بارت، هو وقاء نص القراءة، أو النص المعقول Intelligible : وهو يقدم نظاماً تتابعياً ومنطقياً في ذات الوقت. ومن ثم، يعمل بوصفه أحد الموضوعات المفضلة للتحليل البنيوي<sup>(1)</sup> ومن الواضح، علاوة على ذلك، وجود نوع من الكلمات الأدبية التي يمكن دراستها وتفسيرها في هذا المجال. ويمكن للقراء القول بأن نصين من النصين يتعميان لل قصة نفسها، وإن رواية ما، أو فيلماً من الأفلام السينمائية، لهما الحبكة نفسها، وبالتالي، لا يبدو من غير المعقول، أن نتوقع من النظرية الأدبية، تقديم وصف لهذه الفكرة حول الحبكة ، والتي تبدو ملائمتها شيئاً لا شك فيه. ويمكن الاستفادة بها دون مشقة. إن على أية نظرية تتعلق ببنية الحبكة، أن تقدم تمثيلاً لقدرة القارئ على تعيين الحبيكات، وعلى المقارنة بينها، والقبض على بنيتها.

والخطوة الأولى الواجب اتخاذها، وهي الخطوة التي يبدو أن كل محلي الحبكة متفقون بشأنها، هي التعليل بوجود



إلخ. يجد المحلل نفسه تقريبا في نفس موقف دي سوسين، إزاء تنوع من الظواهر اللغوية، التي يحاول أن يستخلص من فوضاها البادية، مبدأ للتصنيفه وبيورة للبحث<sup>(٧)</sup>.

وبرغم ذلك، فإنه من الواضح أن تحليل بنية الحبكة، يبدو ممكنا نظريا. لأنه، لو لم يكن الأمر كذلك، لتوجب علينا أن نقر بأن الحبكة، وانطباعاتنا عنها، ليست سوى ظواهر غريبة وعشوائية، والأمر ليس هكذا بالضبط. إن بإمكاننا أن نناقش، واثقين إلى حد ما، مدى دقة ملخص الحبكة، وما إذا كانت حادثة ما ذات أهمية للحبكة، وفي هذه الحالة، أي وظيفة تلعبها هذه الحادثة، وما إذا كانت إحدى الحيكات بسيطة أم معقدة، متماسكة أم غير متماسكة، وما إذا كانت تقتدى بنماذج مألوفة، أم تتطوى على انعطافات غير متوقعة. ومن المؤكد أنه لم يتم تحديد هذه التصورات صراحة. ويمكن القول بأن مثل هذه الأفكار غموضها المتناسب مع وظيفتها، وربما تردنا في القول، أحيانا، فيما إذا كانت متتالية من الأحداث تلعب دورا دالا في الحبكة، وما إذا كان ملخص الحبكة شاملا حقيقة؛ إلا أن قدرتنا في التعرف على الحالات التي تمثل حدودا فاصلة، والتنبؤ بـ «متى» و «أين» يحدث وقوع الاختلافات، يظهر بالغة أننا نعرف بالفعل عن أي شيء نتحدث: إننا نشغل بمفاهيم ندرك قيمتها البهيمانية - In terpersonal.

إن قدرتنا على مناقشة وإنجاز أوصاف عن الحيكات، يقدم اقتراحا قويا بأن بنية الحبكة قابلة للتحويل من ناحية البنية. وعلاوة على ذلك، فإن الحيكات ذاتها، تبدو تعاقبا من الأحداث المنظمة، أكثر منها تعاقبا من الأحداث العشوائية. و «توجد» كما يقول ياروت «مسافة بين أكثر سيرورات الصفة تعقيدا، وأبسط أشكال المنطق التاليفية، ولا يمكن لنا أن نؤلف حبكة دون العودة إلى نظام ضمني من الوجدات والقواعد»<sup>(٨)</sup>.

غير أننا نعتبرنا الحيرة والتخبط إذا ما أطلعنا على الاقتراحات المتصلة بهذا النظام الضمني للوحدات والقواعد. ليس فقط بسبب تنوعها وتشعبها، وإنما أيضا بسبب نقص

الإجراءات الصريحة لتقويم المقاربات المتصارعة. إن كل نظرية تبذل قصارى جهدها لتعيين وحدات الحيكات على طريقتها الخاصة بها، تقدم منظومة مكثفة بذاتها يمكن وصف أية حبكة وفقا لشروطها، ولقد كانت المحاربة التي بذلت لتفسير الطريقة التي يمكن بها اختيار إحدى المنظومات، غير كافية ومتعانة.

ويرجع هذا جزئيا دون شك، للتأويل البنيوي للنموذج اللغوي. إن علماء اللغة الذين قام البنيويين بقراءتهم، لم يكرسوا الوقت الكافي لمناقشة الشروط التي يتوجب على أي تحليل لغوي استيفاؤها. ويبدو أن انضغاثهم بإجراءات التقسيم والتصنيف، وتطور الوجدات المجردة للبنية، قد دفع بالبنيويين إلى افتراض أنه إن بدت اللغة الواصفة متماسكة من الناحية المنطقية، وإذا ما كانت مقولاتها محصلة لبحث منهجي، سواء أكان هذا البحث استنباطيا أم استقرائيا، وأنه، إذا كان بالإمكان استخدام هذه المقولات لوصف حبكة من الحيكات، فسوف يترتب على ذلك كله، أن يقدروا أي تبرير أبعد من ذلك، أمرا غير مطلوب.

ومن جهة ثانية هناك بالطبع، عدد كبير جدا من اللغات الواصفة الممكنة التي تتمتع بشيء من التماسك المنطقي والتي يمكن استخدامها لوصف أي نص من النصوص: فيمكن تحليل الحبكة على أساس من «الأفعال الناجمة» و «الأفعال غير الناجمة» و «الأفعال التي لا هي بالناجمة ولا بغير الناجمة، لكنها تبقى على القصاء» و مرة ثانية، على أساس من «الأفعال التي تقلب التوازن» و «الأفعال التي تستعيد التوازن» و «الأفعال التي تسعى لخرق التوازن» ويمكن ابتكار العديد من هذه اللغات الواصفة المتشابهة. وإذا كانت مقولاتها عامة بما يكفي، فقد يقدرون الصعب العثور على حيكات يمكن ألا تطبق عليها هذه المقولات.

وفي الحقيقة، فإن الطريقة الوحيدة لتقويم نظرية ما حول بنية الحبكة، هي أن نقرر إلى أي مدى تتجاوز الأوصاف التي نتيجها لنا، مع إحساسنا الضمني بحيكات القصص موضوع التحليل، وإلى أي مدى تستبعد أوصافا ثبت خطأها، وتقدم

لنا قدرة للقارئ على تعيين وتلخيص الحبكة، وتجميع المتشابه منها معا، مجموعة من الحقائق التي تحتاج إلى تفسير. ولا توجد طريقة لتكوين نظرية في بنية السبكة، دون تلك المعرفة الحديثة التي تتبدى كل مرة تسرد فيها أو نقاش حبكة ما، لأنه لا يوجد بصددها ما يمكن أن نطلق عليه صوابا أو خطأ.

ويبدو فلاديمير بروب الذي يمثل عمله الرائد في «مورولوجيا الحكاية الشعبية» نقطة فارقة بالنسبة للدراسة البنوية للحبكة، وكاله قد استوعب أهمية هذا المنظور النهجي. والحكايات التي يقدم بروب بدراساتها، كما يجادل، تم تصنيفها مما يفضل مجموعة من الباحثين، لأنها تمتلك تصورا خاصا بها، يمكن الإساس به مباشرة، وهو الذي يقرر فنتها، حتى مع افتراض عدم درايبتنا به. إن بنية الحكاية يتم «تقديمها» لشعوريا، بوصفه أساسا للتصنيف، والتي يتوجب إظهارها أو «تحويلها إلى مظاهر بنوية شكلية»<sup>(٤)</sup>. ويستمد بروب علم اللغة لكي يبرز إجراءات: اللغة الحية حقيقة معينة. والنمو قوامها الجرد. ويمكن هذا القوام عند قاعدة عدد كبير من الظواهر السمية. وهنا، على وجه الدقة، يركز العلم (نتباه)، وأيست هناك حقيقة من الحقائق المتعينة، يمكن دراستها بغير هذه الأسس المجردة<sup>(٥)</sup>.

وتنحى التحليلات الخاصة بأن «الحقائق المتعينة» التي ينقسمها بروب، تهم حدود القراء. لقد جادل **فيلز يلو شسكي** Veselovsky سلف بروب، في تحليل بنوي بدائي، أن السبكة تتألف من حوافز مثل متين يخطف الأميرة، بيد أن بروب يذهب إلى أن هذا الحافز يمكن تفكيكه إلى أربعة عناصر، يمكن لكل منها أن يتفرع دون تعديل السبكة. فيمكن للثنين أن يستبدل بساحرة، أو بعار، أو بأية قوة ضرورية أخرى. ويمكن للأميرة أن تستبدل بأي شيء آخر محبب، والملك، بأية آخرين، أو ملاك. والخطف، بأي شكل من أشكال الاختفاء، والقضية هي أن الوحدة الوظيفية للحبكة، بالنسبة للقارئ، تدو نموذجا استبداليا إذا أعضاء متنوعين، يمكن اختيار أي منها لقصة من اللخص، بالضبط شأن

الوئيم الذي يمثل وحدة وظيفية يمكن الإصلاح عنها بطرق مختلفة في التلافات الفعلية. والحكايات الشعبية نوعان من المكونات طبقا لـ **بروب**: النوع الأول، هو الأدوار التي يمكن شغلها بشخصيات متنوعة، أما النوع الثاني، الذي يؤول الحبكة، فهو الوخائف.

أما الوظيفية، فهي الفعل الذي تقوم به الشخصية الدرامية التي يتم تعريفها تبعا لدلائلها في مسار الفعل في الحكاية كلها. <sup>(٦)</sup> وهذا التحليل، هو المظهر الأساسي في تحليل بروب: إنه يسأل، عن الأفعال التي يمكن استبدالها في القصة، دون أن يتغير دورها في الحكاية كلها. وتعمل الفئة العامة التي تضم كل هذه الأفعال بعد ذلك بوصفها أسما للوظيفة المعنية. والوظيفة «لا يمكن تحديدها بمعزل عن مكانها في عملية السرد». ذلك أن نفس الأفعال يمكن أن يكون لها أدوار مختلفة في قصتين مختلفتين، وبالتالي، يمكن إدراجها تحت وظائف مختلفة. فيمكن للبطال أن يبني إحدى القلاع الضخمة، إما لإنجاز مهمة صعبة وهب نفسه لإنجازها، أو ليحمي نفسه من الشرير، أو ليحتفل بزواجه من الأميرة، وفي كل حالة من هذه الحالات، يمكن للفعل أن يكون تبادليا مع أفعال مختلفة، وإذا - علاقات مختلفة بما يسبقه وما يعقبه من أفعال. أي أنه يغدو باختصار، نموذجا لوظيفة أخرى.

ويمثل بروب الذي أشتغل على مدونة من مائة حكاية، إحدى وثلاثين وظيفية، تألف مجموعة منظمة، يعمل حضورها أو غيابها في حكايات معينة، باعتبارها أساسا لتصنيف الحبكة. وهكذا، تشكلت أربع وظائف في الحال: التطور الذي ينشأ عن الكفاح والتأمر، والتطور الناشئ عن إنجاز إحدى المهام الصعبة، والتطور الناشئ عن النموذجين السالفين، والتطور الذي لا يتم إنجازها عبر أي منهما<sup>(٧)</sup>.

بيد أن هذه الاستنتاجات تتفق مع الفروض التي أبرزتها مدونته، وهي أقل أهمية بالنسبة لأغراضنا من المناقشة التي أثارها تحليله.

ويجادل **كلود بريمون** Claude Brimond في معرض هجومه الذي يشكك في مفهوم البنية المستخدم في تحليل

**هروپ**، بأنه يتوجب على كل وظيفة أن تفتتح على مجموعة من النتائج البديلة. ويقتضى تعريف **هروپ** للوظيفة استحالة تصور أن تفتح الوظيفة بديلا. بحيث إنه تم تعريف الوظيفة بتناقجها، فليست هناك طريقة يمكن بواسطتها إظهار التناقج المتعارضة.<sup>(٨)</sup>

وعند قراءة رواية من الروايات، يقول لدينا الانطباع بأنه عند لحظة معينة، توجد العديد من الطرق التي يمكن أن تستمر بها القصة. وربما كان علينا أن نفترض بأنه يتعين على تحليل ما لبينة المحبة، أن يقدم تمثيلا لهذه الحقيقة. ويستمدى **بريمون** بالإضافة إلى ذلك، النموذج اللغوي، ليمرر دعواه مجادلا بأن **هروپ**، يعمل من وجهة نظر الكلام Parole وليس اللغة:

يبدو أننا لو انتقلنا من وجهة نظر أفعال الكلام التي تستخدم التقييدات النهائية - Terminal Con- strains (حيث تقرر نهاية الجملة اختيار الكلمات الأولى منها) إلى وجهة نظر النظام اللغوي (حيث تقرر بداية الجملة نهايتها) ينقلب مسار الدلالة. ويجب أن ننشئ متتاليات الخلفاء، بامئين بال (إلى أين؟) a terminus a quo التي تفتتح في اللغة العامة للمحبات شبكة الاحتمالات واپس بال (من أين؟) a terminus ad quem التي تنتهي أفعال كلام الحكايات الروسية متخفيها من بين ممكناها.<sup>(٩)</sup>

ويبدو أن **بريمون** يفترض بأننا إذا ما نظرنا إلى اللغة برسمها نظاما فمسيوف شربتي على ذلك أن تكون على دراية بان الكلمة الأولى في جملة ما سوف تفترض قيودا على ما يليها من كلمات، إلا أنها تتركنا أمام مجموعة من الاحتمالات المفتوحة، بينما لو تأملنا تلفظا كاملا، يفقد بالإمكان القول إن الكلمات الأولى يلزم اختيارها بطريقة تمكنا من الوصول إلى نتيجة بذاتها، ومهما تكن الحقيقة التي تتضوى تحت هذه النظرة، فإنه يبدو وكأن علاقتها بالبيئة، علاقة محدودة، وسواء انصب كلامنا على بنية الجملة، أم على بنية اللغة، فإننا سوف

نجد أن العلاقات الدالة بين أجزاء البنية، تعمل في الاتجاهين. إن الأفعال تفترض قيودا خاصة على الفواعل والمفاعيل، وتفرض المفاعيل قيودا من ثم على الأفعال، إلخ. ولا يوجد نظام نحوي يبدأ بقائمة من العناصر التي يمكن لها الظهور في وضع ابتدائي، ثم يدرج لكل من هذه العناصر جميع العناصر التي يمكن أن تتبعها. وفي الحقيقة، وأبعد ما تكون عن مؤازرة قضية **بريمون**، فإن هذا القياس اللغوي يشير إلى أن التحليل البنوي يتكى على حسم تبايلي بين عناصر المتتالية كلها.

وتبدو هذه النقطة في غاية الأهمية. إن وظيفة أي عنصر طبقا لـ **هروپ**، تتحدد بعلاقته ببالية المتتالية. واپست الوظائف ببساطة هي الأفعال، وإنما بالأحرى الأدوار التي تلعبها الأفعال في القصة كلها، ومسحح أن اعتماد القارئ في حالة نضال البطل ضد الشرير، يمكن أن يعتمد على عدم التأكد بشأن ما يمكن أن يسفر عنه هذا النضال. بيد أنه يمكن القول بأن ذلك أيضا يمثل شكاً في وظيفة النضال. إن القارئ يعلم دلالة ومكانه داخل الحكاية فقط عندما يتعرف على نتيجته.

ويجادل **بريمون** بأن هذا المفهوم الغاشي للبيئة غير مقبول. والامر على العكس؛ إن هذا تحديدا هو مفهوم البيئة المطلوبة. «إن جوهر كل وظيفة كما يقول بارت، «هو، إذن، بترتها التي تتيح استنبات عنصر في القصة يكتمل لفهمه فيما بعده» (التحليل البنوي للسرد ص ٧). وتخضع البعد للحسم الغائي: تحدث بعض الأشياء لكي تتطور القصة على طريقها الخاصة. وهذا للتفسير الغائي هو ما يدعو جوليوت:

منطق القصة الخيالية للتناقض Paradoxical الذي يقتضي تعريف كل عنصر، وكل وحدة من وحدات القصة، عن طريق خواصها الوظيفية، أي، من بين أشياء أخرى، تضافها مع وحدة أخرى، ولكي يتم تحليل الوحدة الأولى (في إطار الترتيب الزمني للسرد) عن طريق الوحدة التي تليها، وهكذا.<sup>(١٠)</sup>

وكان البديل، تحليلا للأفعال Actions، واپس الوظائف، حاول تحديد كل للنتائج المحتملة لأي فعل من الأفعال، وقد

تعجز هذه النظرية عن تفسير الاختلاف الذي يطرأ على قصة من القصص بوصفها كلاً واحداً، عندما يكون للفعل ما، نتيجة ليست للفعل آخر، ذلك أن هذا الاختلاف هو بالذات تغيير في وظيفة الفعل الأول. وباختصار، فإننا تعجز عن عزل وحدات الحكمة بغير النظر إلى الوظائف التي تقتضيها. ولقد كان هذا، أحد اللامح الرئيسية للنموذج اللغوي، وهو يشكل بالمثل، أساساً للتحليل البنوي للادب.

ويمكن القول بحق، إن القضية تكمن في حقيقة أن نظرية بريمون التي تركز على البدائل المحتملة، يمكن أن تجد نفسها مضطرة إلى تعيين أوصاف مختلفة لسرد ملخصي لمغامرات عوليس، التي كان يقوم فيها الراوي على الدوام بذكر الأحداث التي سوف تقع فيما بعد، والخلاصة النهائية للحبكة، ويبيان بنفس المغامرات التي تخلق من أية توقع سردي، وفي الحالة الأولى، يتم اختزال تلاق من الاختيار السري (إذا ما أعلن الراوي بأن عوليس سوف يصل إلى إيثاكا، فإنه لن يكون قادراً على تغيير مقتل عوليس على يد بوليفيمس Polyphemos، بينما يمكن للحالة الثانية أن تضم عدة تشعبات «يبد أن للقصتين، من ناحية التعريف، نفس الحبكة. ويبدو أن بريمون يخلط في الحقيقة بين عمليات الشفرة التأويلية (الهوميوطيقية) وعمليات الشفرة التخمينية Prosiretic. والأخيرة، يلزم تعريفها استناداً إلى Retrospectively، بينما يتم التعرض على عناصر الأولى مستقبلياً Prospectively باعتبارها وعداً بالتشويق والخموض. ويعود بنا الحديث عن الشفرة التأويلية إلى بنية الحبكة مرة ثانية.

يكتب بارت، «ولكن نعد جرداً تأويلياً، فإن علينا أن نقوم بتعيين العناصر الشكلية المختلفة التي يتم عن طريقها عزل اللفظ وطرحه، وصياغته وإرجائه، وأخيراً حله.<sup>(11)</sup> ويرغم تركيز بارت مبدياً على الأسرار Mysteries فإن بمقدورنا أن نضم تحت هذا العنوان أي شيء يبدو أثناء فحص النص من أوله إلى آخره، غُيِّرَ مفسر بطريقه كافية، أو يطرح مشكلات، أو يؤجج رغبة في معرفة الحقيقة. وتعمل هذه الرغبة بوصفها قوة مبنية، تدفع القارئ للبحث عن اللامح

التي يمكن أن ينظمها على أنها إجابات جزئية على الأسئلة التي قام بطرحها. ومن هنا، تأتي الأهمية القصوى للشفرة التأويلية. ويرغم أن يتم استبعاد أي اهتمام أو فضول متم من ثم - الرغبة في معرفة ما سوف يحدث للشخصيات التي تهمنا - فإن ذلك لا يبدو وكأنه تنهية تمسة، لأن التصديق لمناقشة بنية قصة من القصص، يقتضينا أن نكون قادرين على تمييز الرغبة في تتبع القصة أو معرفة النهاية طبقاً لما نظه عادة تشويقاً، حيث يتم طرح مشكلة محددة، ونواصل القراءة، ليس ببساطة لكي نعرف أكثر، وإنما لكي نكتشف الإجابة ذات الواقعة. إن الرغبة في رؤية ما يحدث بعد ذلك، لا تعمل بوصفها فعالية مبنية هامة، بينما تقودنا الرغبة في مشاهدة لغز أو مشكلة تحل، إلى تنظيم المتتاليات لكي نجعل منها شيئاً مرضياً.

ويمكن النظر إلى لحظات الاختيار أو التشعب التي تحدث عنها بريمون باعتبارها نقاطاً يطرح الفعل عندها إحدى مشكلات الهوية أو التصنيف. فيمكن للبطال أو البطل أن يتصالحا بعد مشاجرة عنيفة، أو يذهب كل منهما لصال سبيله. ويغدو التشويق الذي يستشعره القارئ عنده، من وجهة نظر بنوية، رغبة في معرفة ما إذا كانت المشاجرة، سوف يتم تصنيدها باعتبارها اختباراً لهب، أو نهاية لهب، ويرغم إمكانية تقديم الفعل نفسه بكل الوضوح الذي يرغبه القارئ، فإنه يفقد غير عارف بعد بوليفيمس في بنية الحكمة، ويتقل القارئ من فهم للفعل، إلى فهم أو عرض للحبكة، فقط عندما يتم حل لغز ما، أو مشكلة من المشكلات.

إن بارت لا يناقش إبهامات الحكمة، برغم وقوعها ضمن مجال الشفرة التأويلية. إنه معنى أساساً بأسرار الهوية. وتعمل العناوين إلى أن تكون الغازاً من النوع التالي: في رواية Middle March لهرجول إليوت، لا أعرف حتى الآن الاسم، ما إذا كان هذا العنوان شخصاً، أم أسرة: منزل أو مدينة أو استعارة موضوعية. إن عناوين مثل The wings of the Dove (أجنحة الحمامة) أو Intruder in the Dust (متطفل ذليل) أو Vnity Fair (سوق الفروير) أو Tender

the Night (رهافة الليل) تفرض علينا اهتماما خاصا، عند محاولة تقرير الكيفية التي تتوافق بها مع تنظيم الرواية طبقا لموسوعة ضمنية. وتسهم الإشارات اللغوية Delectics ذات المراجع المجهولة والواقعة في بدايات الروايات أيضاً في إبقاء تاويلي. إن رواية همنجواي «الحياة القصيرة لفرانسيس ماكوير» تبدأ بجملة ذات طاقة تاويلية ماثلة. تطرح أمامنا عدداً من المشكلات: «كان الوقت الآن وقت الغداء، وكانوا جميعاً يجلسون تحت اللسان الأخضر المزودج لخيمة الطعام، متظاهرين بأن لا شيء حدث».

إن القضايا التي يقوم بارت بدراستها، تتضمن من الأغلب مشكلات توجه لها الشخصيات أو السارد اهتمامها. «قالت بحيرة ولكن من يكون؟ أريد أن أعرف»، ولم يعرف أحد من أين انصهرت أسرة لانتى Lanty، أو بشكل أكثر براعة «ولم الحال، تخفضت للبالغة التي يتسم بها أعضاء المجتمع الراقي، وأنشأت، أكثر الأفكار طرافة، وأكثر التصريحات غرابة، والقصص ميثاً حول هذه الشخصيات المألوفة». حيث يصعد الإيحاء بعدم وجوب أخذ هذه الحكايات مأخذ الجد، فصول القارئ. إن المكونات الثلاثة للسيروية التاويلية، هي ما يطلق عليه بارت «الموضعة». La thématisation، التي فيها ذكر موضوع اللغز Enigma، والوضع La position، وهو إشارة لوجود مشكلة بالفعل، أو سر، والتصنيف La formulation، الذي يتم فيه صراحة تقرير الأمر بوصفه لغزاً. أما العملية الثالثة، فيمكن إنجازها عن طريق النص نفسه أو عن طريقة القارئ، سوى أن اقتراح بارت هو أن القيام بقراءة تاويلية يقتضي إرغام هذا النموذج على التماثل مع النص.

ومكونات السيروية المنطقية التي تأتي بعد ذلك، أكثر أهمية. لأنه هنا وداخل هذا الإطار، نتبع وتتأثر بـ «العمل الهائل الذي يتعين على الخطاب إنجازها إذا كان عليه أن يقبض على اللغز، لكي يحتفظ به مفتوحاً»<sup>(١٧)</sup> وتغدو المشكلة قوة مبنية دالة فقط عندما يتم الإبقاء عليها، تعين القارئ على تنظيم النص في علاقته بها وقراءة للتنبؤات على شوه السؤال الذي يحاول الإجابة عليه. فلدينا أولاً الوعد

بالاستجابة عندما يشير السارد وتشير الشخصية إلى أن إجابة ما سوف يتم تقديمها، أو إن إحدى المشكلات ليست مستحصية على الحل، والشرك Le leur، وهو إجابة يمكن أن تكون حقيقية بشكل صارم، ويتم تصميمه برغم ذلك لكي يقوم بالتضليل. والمبهم L'quivoque وهو رد ملتبس، يقوم بتخزين السر والتشديد على أهميته، أو الحصر Le blocage، وهو إقرار بالهزيمة، وعمرى تليد بعدم قابلية السر للحل، والرد الملحق Reponse Suspendue، الذي يعمق فيه شيء، ملاحظة اكتشافات: والجواب الجزئي La reponse Par-tielle الذي يتم فيه العلم بحقيقة ما، مع الإبقاء على السر، وأخيراً الكشف Le dévoilement الذي يقوم السارد، والشخصية أو القارئ بقبوله بوصفه حلاً مقنعاً.<sup>(١٨)</sup>

وهذا نموذج للأدوار المختلفة التي يمكن للقراء أن يخلعوها على العناصر الموجودة في نص من النصوص بمجرد انخراطهم في السيروية التاويلية، وهي لا تذهب إلى الحد الذي تقدم فيه نظرية لبنى التاويلية، حيث إنها لاتحدد تفصيلاً، الكيفية التي يتم بها النظر للوظائف بوصفها الغايات، ومن ثم، الكيفية التي تبدأ بها السيروية التاويلية، بيد أن مناقشة بارت تتمتع على الأقل بميزة لغت انتباهنا إلى الطريقة التي تؤدي بها الألفاظ إلى بنية، النص. إن هيمنة العناصر التاويلية تمنح القصة البراسية تماسكها، وتسمح ببنية عناصر الحكمة، والشخصية، والوصف، إلخ، بشكل فضفاض دون تحطيم لوحدة النص. لقد جادل تودوروف بأن روايات هنري جيمس القصيرة، قد تم تنظيمها بالطريقة نفسها: الإجابة التي يتم إنجازها دائماً، والسر الذي لايم الكشف عنه أبداً، والذي يقدم منظوراً يمكن للقارئ بواسطته أن يفرض نظاماً على العناصر المتناثرة: أو يكون علينا أن ننظر للطريقة التي يتم بها بنية عقدة أوديب، وإن صوت الحقيقة الذي يتم التعبير عنه بفضل البنية التاويلية يمكن أن يتوافق في النهاية مع صوت القصة ذاتها، بيد أن قصتين لهما نفس الحكمة، يمكن أن يكون لهما تأثيران مختلفان إذا ما اختلفت بناهما التاويلية.

إمكانية التعرف على ثلاثة أنماط من البنى السردية<sup>(١٦)</sup> ولا يذكر لنا جريغاس لسوء الحظ الطريقة التي يقترح بها التحقق من هذه الفرضية ولا أية قضية يمكن أن تؤسسها فرضيته.

والأنماط الثلاثة للمتتاليات هي: البنى الإنجازية Les syntagmes Performatives (المتعلقة بإداء للنهائم والأنماط إلخ) والبنى التحاقدية "Les syntagmes Con-tractuels، التي توجه اللوقف نحو نهاية ما، (قيام الشخص بعمل ما أو رفضه القيام بهذا العمل)، والبنى الانفصالية Les syntagmes Disjonctionnels، التي تضم حركة أو إزاحة ذات أشكال متعددة. أما القولبة الأخيرة، فهي مشه وعديمة النفع. وعلى الرغم من الأهمية الواضحة لأنماط العمل والوصول، فإن نظرية جريغاس تقوده إلى إنتاج تشكّل بمعارضة «الرحيل» بـ «الوصول» المتخفي، و «الوصول» بـ «عودة». وينشأ خلط أبعد من ذلك، عندما يتصدى لتحليل بنية إحدى الأساطير، فإنه يصف ستة انفصالات على أنها «رحيل + حركة» (إما على نحو إيجابي، وإلبي سريع، «صعود» أو «هبوط»، إحداهما «عودة سلبية»، والأخرى «عودة موجبة»<sup>(١٧)</sup>) ولا يتضح لنا الهدف الذي يقترض أن يقوم مثل هذا التحليل بإنجازه. فإذا كان التحليل يريد إثبات أن الاتجاه، وسرعة الحركة أكثر أهمية في تحديد وظيفة حادثة ما من أسباب هذه الحركة، فسوف يكون علينا إذن أن نفترض بأن حركة فكره هو نفسه، لا تقم أية شاهد. فإذا ما قرأ أحد الأبطال من الوغد أو الشرير إفتيا وسريعا، فإن ذلك سوف يختلف من المنافسة في سباق للعدى، بيد أنه مشابه من ناحية وظيفية، لتساق شجرة، عموديا وبيضا، لكي يختبر ناجيا بنفسه.

إن البنى الإنجازية، تشمل أغلب العناصر التي يمكن تصنيفها عادة على أنها مكونات للحبكة. سوى أننا لنعثر على أية محاولة لتبوير القولبة نفسها، أو تقسيماتها الفرعية (للعارك والاختيارات)، ومع ذلك، وكما يسارع جريغاس نفسه لتوضيح الأمر، فإن تحليلنا ينسخ النص طبقا للغة

وإذا كان بريغسون يستعرض على تركيز أوروبا على الوظائف التي تتجدي غائيا بدلا من الأفعال التجريبية التي يمكن أن تكون لها نتائج مختلفة، فإن جريغاس وإلبي شتراوس، يفتقدان أوروبا. لاكتشافه الشكل «إلبي الصلة بالمشاهدة التجريبية، فبدلا من أن ينتقل من أفعال الحكايات المفردة لأسماء الوظائف إحدى والثلاثين الأكثر تجريدية إلى حد ما، كان بإمكانه القيام بدراسة الشروط البنوية التي ينبغي أن تتوفر في قصة من القصص، ويصف وظائفه باعتبارها مظهرات، أو تحولات لبني أكثر جوهريّة. إن فئة السرد المسرح الذي تندرج تحته الحكايات الشعبية، ومعظم الروايات على سبيل الافتراض، يتم تعريفها عند أكثر مستوياتها الأولية، باعتبارها تشكلا ذا عناصر أربعة، يتضمنها فيها تمارض زمني (موقف ابتدائي/ موقف نهائي) مع موقف موضوعاتي (محتوى مكسب/ محتوى محلول). ذلك أن عمل أية متتالية يتطلب توفر القدرة ليس على مجرد عزل الأفعال، وإنما عزل تلك الأفعال التي تسهم في تحويل موضوعاتي. ومظاهر هذه الحركة، من موقف ابتدائي إلى موقف نهائي يساعد في إبراز التقابل بين مشكلة وحلها، هي، مكونات الحكمة.

إن كل وظائف أوروبا تضم بطبيعة الحال قوة موضوعاتية من هذا النوع، سوى أن إحدى وثلاثين وظيفة لا يمكن إلا أن تكون جميعا عشوائيا، ويبدو الأمر أكثر إفتناعا من النتائج البنوية بالنسبة للمجال إذا تمكن من أن يصوغها في شكل تحويلات ذات ثلاثة أو أربعة عناصر أساسية. ويختزل **إلبي شتراوس** في مقال «التحليل اللورفولوجي للحكايات الروسية: L'analyse Morphologique des Contes Russes» عدد الوظائف بأن ضم ما تلك الوظائف التي تتعاقب منطقيا (وبناء عليه يمكن لنا أن نعامل «الفرق» باعتبارها عكسا «للمنع»، والأخير باعتبارها تحولا سالباً لـ «الأمر»)، بينما يضم جريغاس في فئة واحدة، ودون تفسير كاف، أية مجموعة من الوظائف يمكن له ابتكار مصطلح يشملها، ويقرر وجود ثلاثة أنماط من المتتاليات «لعمجنا عن القيام بتحقيق شامل هنا، فإننا سوف نذهب ببساطة، وعلى سبيل الافتراض، إلى

جريماس الواصفة، سوف يستخرج «لفظ المنتظر بفضل الخصائص الشكلية للنموذج السردى»<sup>(١٧)</sup>، إن حقيقة أن النسخ أكثر شكلية بكثير مما يجب علينا أن نعلمه نحن أنفسنا باعتباره ملخصاً للحبكة، لا يعد ذاتاً اعتباراً حاسماً، لكنه يضطرنا بالفعل إلى أن نسال عن السبب الذى يجعل النموذج صحيحاً في حد ذاته.

والرد الوحيد الممكن، هو انطواء مقولاته على فرضيات دالة تتعلق ببنية السرد، سوى أن هذه الدعوى سوف يكون من الصعب إثباتها، وعلى الأخص فيما يتصل بالمقولة الأولى والثالثة. أما فيما يتعلق بالمقولة الثانية (البنى المتعددة) فتعد أكثر وعداً، إنها تدل ضمناً على أن المواقف ليست بحد ذاتها مركزية للحبكة، وإنما الذى يتم البحث عنه، هو المواقف التى تحوى عقداً ضمناً. أو انتهاكاً لعقد. وتنتقل معظم القصص طبقاً لجريماس، إما من عقد سالب إلى عقد موجب (الانغتراب عن المجتمع، ثم العودة إلى الاندماج فيه من جديد) أو من عقد موجب نحو فسخ لهذا العقد، وعلى الرغم من أن إقامة مثل هذا التمييز، ليس عملاً سهلاً. فمعظم الروايات تضم حلاً من نوع ما، حتى وإن نشأ هذا الحل عن عقد ضمنى. إلا أنه يلفت انتباهنا لمظهر هام من مظاهر بنية الحبكة، ذلك المظهر الذى يتم الإشارة إليه بالفعل فى النموذج السردى بوصفه حركة من مضمون معكوس، نحو مضمون متغير.

ولقد حاول تودوروف فى عمله المبكر «العلاقات الخطرة Les liaisons Dangereuses» استغدام النموذج لشكائى لىلى شتراوس لوصف الحبكة «من المسلم به أن القصص تمثل الإسقاط السيكالى لشبكة من العلاقات الاستبدادية» ويان علينا أن نعيد إنشاء هذه الشبكة على صورة تشاكل من أربع فئات. وعلى الرغم من ثبوت إمكانية ترتيب الحوادث فى أربعة عواميد، يشكل كل منها فئة من فئات بنية التشاكل. على غرار التحليل الذى قام به لىلى شتراوس لأسطورة أوديب. فإن تودوروف يخلص إلى «وجود هامش خطر من الاعتباطية» فى عملية اختيار أو

وصف الأفعال لكى يمكن موازنتها مع البنية<sup>(١٨)</sup> وتشأ هذه الصعوبة، على سبيل الافتراض، لأن البنية التشكائية، كما صاغها لىلى شتراوس عندما، لم تأخذ التطور الخطى للقصص فى اعتبارها، وإنما افترضت تكرار العلاقات العديدة عبر الحكاية. إن الشبكة كلها، يمكن أن تكون لها البنية نفسها، بوصفها سلسلة من أربعة أفعال أو حوادث، أو أن يكون التشاكل للمثل لبنيته على الأقل مجرداً بحيث يمكن العثور عليه مكرراً فى أجزاء مختلفة من القصة.

ولكى يبقى على خصوصية المتتاليات الفردية والحركة الاسمية للشبكة كلها، حاول تودوروف فى «نصر الديكاميون» Grammaire du Décameron أن يطور لغة واصفة يمكن تطبيقها على كل مستويات العمومية، والتى لا تفسرنا مع ذلك إلى إرغام الأفعال على الدخول فى نموذج دلالى بعينه. ويقوم تودوروف بعزل ثلاث مقولات أولية يدعوا «اسم علم Proper name» و «صفة Adjective» و «فعل Verb» وتقدم المقولة الأولى بتقديم الشخصيات، وصياغة وجهة نظر بنية الحبكة، وهى ببساطة قواعد لقضايا بدون أية خواص داخلية. وتلقسم الصفات، وهى تماثل «صفات» جريماس، و «الملحق الوصفى Qualifying Ad-juncts» لكرستيفا، إلى حالات (تنوينات على التعارض: سعيد/ غير سعيد)، وخواص (فصائل/ ردائل)، والوضع (نكر/ انفى، يهوى/ مسيحي، كريم/ الأصل/ ضريع الأصل)، وثلاثة أنماط من «الأفعال»: تعديل لوقف، ارتكاب عمل شائن، والعقاب عليه. وتكون القضايا، علاوة على ذلك، فى إحدى صيغ خمس: إشارية Indicative (الأحداث التى وقعت بالفعل)، وإلزامية Obligatory (إرادة جمعية مرمنة تمثل قانون المجتمع)، وصيغة «التعنى Optative» (ماتربغ الشخصيات فى القيام به) و «شرطية Conditional» (إذا فعلت س، فسوف أعمل ص) وتبنيوية (فى ظرف ما، تقع ص).<sup>(١٩)</sup>

ويقترح أن تكون أسباب اختيار هذه المقولات، رغبة تودوروف فى أن يتعامل مع نموذج اللغوى، بجدية، وذلك

بكتابة «نصر المسرد» وبأن من الممكن استخدام المقولات المؤسسة على الجملة الاتفاقية لإعادة كتابة جمل النص ذاته، وجعل ملخص الحكمة معاً. ويلاحظ تودوروف بأن «البنى تقلل كما هي مهما يكن مستوى التجربة»<sup>(٢١)</sup> غير أن هذا يصدق فقط، لأن الأوصاف على أي مستوى من المستويات، تضم جملها، ومن ثم محمولات. ولتأثير أية إشارات للطريقة التي ينتقل بها القارئ من جمل تضم صفات وأفعال تخص ملخصات الحكمة، التي يتم فيها تمثيل مقاليات كاملة عن طريق صفات أو أفعال، وتقدم حقيقة استخدام المقولات نفسها على كلا المستويين، رابطاً يصل بينهما دون شرح لسيرة المركب Synthesis.

أية حجج يمكن للتماسها تبريراً لهذه اللغة الواصفة. يترح تودوروف أن بإمكان مقولاته، من خلال ربط البنية السردية بالبنية اللغوية، للمساعدة على فهم طبيعة السرد «يمكن لنا أن نفهم السرد فهم أفضل، إذا علمنا أن شخصية ما، هي اسم علم، وأن الفعل الروائي، بمثابة فعل نحوي»<sup>(٢٢)</sup> بيد أن التشابه بين الفعل الروائي، والفعل النحوي، جلي تماماً ولا يمكن أن يمثل تبريراً للغة واصفة. كما لا يمكن لمحاولات تودوروف الفاترة، أن تثبت صحة مقولاته، لمجرد أنها مستمدة من «نحو عام»<sup>(٢٣)</sup>

وإذا ما تعين لبرير لغته الواصفة، فإن ذلك لن يتأتى إلا عن طريق الصحة الحسية للتمايزات التي تتضمنها مقولات هذه اللغة، فضلاً عن تصنيفات الحكمة التي تقوم هذه المقولات بتأسيسها. وبداية، فإن تقسيم الأفعال في فئات ثلاث يوحى بوجود نمطين من أنماط الحكمة: تلك التي تضم تعديلاً لموقف، وتلك التي تضم انتهاكاً وعقاباً (أو غياب العقاب) غير أننا نخلق في إدراك العلة التي على أساسها تنفرد الأخيرة بكونها حالة خاصة. لماذا لا يتم معاملة للتاليات التي تضم بحثاً أو قراراً يلزم اتخاذه، باعتبارها أنماطاً منفصلة؟ لقد اقترح جون رذرفورد على ضوء هذا النقاش، حذف الانتهاك، والعقاب، ومعاملة الإثم الناشئ عن الانتهاك بوصفه مسنداً وصفيًا (إن ارتكاب جريمة هو تعديل لموقف وتبديل

للصفات Adjectives التي تصف حالة الشخص) ويعد هذا تحسيناً بدون شك، سوى أنه يختزل الدعاوى التي تقسمها النظرية ويغند الملحم التكويني للحكمة. وهو الفرض الذي لم يوضع موضع التساؤل منذ أعلنه أوسطو لأول مرة. أن كل الملامح أو الخصائص المتضمنة في الحكمة، هي تلك الملامح أو الخصائص التي يتم تعديلها عن طريق الفعل المركزي. ويبدو هذا الزعم صحيحاً، برغم تواضعه: فعند قراءة رواية من الروايات، أو إحدى القصص القصيرة، يمكننا إنتاج سلسلة من الصفات التي تنطبق على الشخصيات الرئيسية، بيد أننا لانعرف أي هذه الصفات ذات وثاقة بالحكمة، حتى يحدث شيء يرمي للتعديل الفعلي أو للممول لواحدة منها.

والفرض الآخر موضع التساؤل التي يطرحها نظام المقولات، تتعلق بالتغيرات المطلوبة لقصة يمكنها الانتقال من بنية حبكة ما إلى بنية مآزيرة. ففي إحدى قصص بوكاشيو، نسمع بيرونيل Peronilla زوجها عائداً، فتقوم بإخفاء عشيقها في أحد البراميل، وتخبر زوجها بأنه مشر متنظر بفحص البرميل. وفي الوقت الذي يقوم فيه الزوج بتنظيف البرميل، يواصل العشيقان مديعتيهما، وشرح تودوروف لهذه الحكمة يمكن ترجمته على الوجه التالي: «ترتكب (س) فعلاً شائناً، والنتيجة الاجتماعية المطلوبة هي أن يقوم (ص) بعقاب (س)، سوى أن (س) تبتغي لتأدي العقاب، وبناء عليه، تعمل على تعديل الموقف، والنتيجة هي أن (ص) يعتقد بأن (س) لم ترتكب إثماً، وبالتالي لإعاقبها بالرغم من مواسلتها للفعل الرئيسي»<sup>(٢٤)</sup> ولا تتأثر بنية الحكمة طبقاً لتودوروف بالطريقة التي تتصرف بها بيرونيل لكي تعمل الموقف. وكان يمكن أن تكون للقصة نفس البنية لو لم تقوم بيرونيل باستخدام الحيلة، وطلبت من عشيقها ببساطة، الانصراف للعودة فيما بعد. وإذا بدا الأمر غير مقنع، فإن هذا يعزى إلى أن نماذج حضارتنا تجعل من «الحيلة» أو «الخدعة» وسيلة بنائية أساسية من وسائل السرد. (القصص التي تضم حيلة، يقن أنها تختلف عن تلك التي لاتضم مثل هذه الحيل) ونحن نميل من جهتنا إلى مشاهدة هذه الحقيقة ممثلة. لاحظ، برغم ذلك، أن القصة طبقاً لنظرية تودوروف، تتحول، أو تتبدل، اذا ما



امكن لبيرونيل أن تكتب عشيقها ساعة إغوائها له في البرميل، بأن في وسعه أن يدخل في روع زوجها أنه أحد زبائنه. فإذا ما استشعر القارئ أن مثل هذا التعبير يمكن أن يغير بنية الحكاية باطل مما يفعل للتفسير الذي ينطوي عليه إبعاد العاشق، وعدم اللجوء إلى الحيلة، فإنه يضع بهذا - ضمنياً - النظرية التي تضطلع بها لغة **تودوروف** الواصفة، موضع الشك.

ويكون **تودوروف** مضطراً بالمثل إلى تعيين الوصف البنيوي نفسه لقصة يحد فيها (س) صديقه (ص) متقاعساً ويقوم بتفريعه في تسوة حتى ينصلح. أو يقوم بتعيين وصف لقصة أخرى يقع فيها (س) في حب زوجة (ص)، ويقوم بإغوائها. وفي الحالة الأولى، يقوم (ص) بتعديل، وصفه ويكمل مسعاه بالنجاح. أما في الحالة الثانية، فتكون الصفة المعنوية هي الحالة الجنسية التي يجد العشيقان فيها نفسيهما (إنه يرغب في أن تتغير صفة عدم كونها عشيقاً له، وينجح في القيام بهذا التعديل) ونجد أنفسنا مرة ثانية، بإزاء الموقف الغريب الذي تمنح فيه المكاية الثانية البنية نفسها التي تنطوي عليها الحكاية الأولى، التي تتميز عن بنية حكاية ثالثة من حيث إن (س) يقع في حب زوجة (ص) الذي يتنبأ لأحد أصفائه بقدرته على إغوائها، ويقوم بهذا الإغواء بالفعل. وترد هذه النتائج إلى الوجود الكلي لنمط الفعل  $verb \rightarrow a: \text{أى شيء}$  يقوم بتعديل موقف ما، سوف يتلقى الوصف البنيوي نفسه، حتى أن الاختلافات الأساسية في بنية الحكاية التي تقوم النظرية بتحديد ما هي تلك الاختلافات التي ترده إلى تغييرات في الصيغة. وكما يلاحظ كلود بريمون: «إننا نميل إلى الاعتقاد بأن المضامين الدلالية المفترضة للفعل «أ» ليست سوى البدائل الشرطية للوظائف التركيبية التي يلزم تعيينها» ويأن عملاً أبعد، سوف يمكننا من تمييز حيكات تتعدل فيها المواقف بطرق مختلفة على نحو راديكالي.

والمشكلة الرئيسية على ما يبدو هي أن **تودوروف** لم يقم بدراسة نوعية الحقائق التي يفترض أن تقوم نظريته بتجليها، ومن ثم، كفاية التجميع المعنوي الذي تتصدى لإرساله، إنه

ينظر إلى «نحوه» بوصفه نتيجة للدراسة المستقصية لثن من الثن، ومن ثم باعتباره وصفاً لهذا الثن، سوى أنه لم يقم ببذل الجهد الكافي لكي يوضح السبب الذي يجعل هذا الوصف مفضلاً على سواه، إن إهماله لسيرورة القراءة التي يتم في إطارها التعرف على الحكاية وتجليها، لا يدع له ما يفسره. سوى أن مقولاته قد تم تحديدها على الأثر بطريقة مرضية على نحو كاف، بحيث يغدو بإمكاننا تطبيقها وتلمس النتائج التي تنطوي عليها، وهو الأمر الذي لا يمكن قوله عن نظريات أخرى عديدة.

وتبدأ مقارنة **كروستيفا** لوصف الحكاية في «نص الرواية» *Le Texte du Roman* بطريقة مماثلة، من حيث إنها تقوم باستقاء مقولاتها الرئيسية من علم اللغة، إن المتحاليات السردية، كما تجادل **كروستيفا**، مماثلة للبنى الاسمية - *Nom-inal Syntagms* والفعلية *Verbal* في الجملة الاصلاحية، وتقدم المقولات الأولية بالتالي هي: «فعل» (ملحق إسنادي)، *Predicative Adjunct* «صفة» (ملحق وصفى - *Qual-ifying Adjunct*، «معين *Identifier*» (مؤشر إفسائي، زمني، أو صيغي ملحق بمسند) وفاعل *Subject* أو عامل *Actant*، وتشيد **كروستيفا** بهذه المقولات مادتعه «النموذج التطبيقي لتوليد فئات التعقيدات السردية في البنية النتابية للرواية»<sup>(٣٧)</sup> ويقوم النموذج بتوليد الأوصاف البنيوية عبر عمليات القسم المتكررة. ويلزم وجود فعل واحد على الأقل، وفيما عدا ذلك، يثاف النحو للردود بحرية كاملة. من الممكن أن يرد أي عدد من الأفعال؛ ويمكن إيراد أي عدد من الصفات بمعينات أو بدون معينات عند أية نقطة في المتحالية؛ ويمكن إلحاق المعينات، دون تقييد بالعدد، بالأفعال والصفات. ومن نافلة القول، إن النموذج لا يشكل فرضية قوية بمسند بنية الرواية.

وتجادل **كروستيفا** بأن نموذجها يؤسس تصنيفاً لثمان بنى مختلفة، بيد أن كل ما يتنص للحكي *Récits* تقريباً، سوف يتنص إلى الحقيقة لنمطها الأول: سلسلة من الأفعال والنوع *Qualifications*، لها بعض المعينات الفضاوية

والحقائق التي تتحدى لتفسيرها. ففي قصة «إيفلين» "Eveline" لجويس مثلًا، وهي قصة من قصص شعب دبلن، التي حاول سيمصور تشاتمان Seymour Chatman تحليلها بنيتيًّا، يمكننا تقديم تراتب ملائم للخصائص الحكيمة:

(١) يفترض أن تقوم إيفلين بالهرب مع عشيقها لكي تبدأ معه حياة جديدة. لكنها في اللحظة الأخيرة، تقوم برفض الفكرة.

(٢) بعد أن تقرر إيفلين الهرب مع عشيقها فرانك، لكي تبدأ معه حياة جديدة، تشرع في تامل حياتها الماضية، والراثة، وتتساءل عما إذا كان عليها أن تمر بهذه التجربة. ويقرر الرحيل، لكنها تغير رأيها في آخر لحظة.

(٣) توافق إيفلين على الهرب مع فرانك إلى الأرجنتين لتبدأ حياة جديدة، بيد أنها تجلس بعد ظهر اليوم الذي تقرر فيه الرحيل، إلى جوار النافذة، وتأخذ في التطلع إلى الشارع الذي عاشت فيه حياتها، تزن ذكريات طفولتها السعيدة، ولحساسها بالانتماء، وواجبها نحو أسرته في مقابل قسوة أبيها الراهنة، وافلتانها بفرانك، والحياة الجديدة التي سوف تحياها معه، وتقرر ضرورة الهرب، وتزمع عليه. سوى أنها في اللحظة التي تم فيها بركوب السفينة مع فرانك، يتملكها رد فعل عنيف، جسدي على وجه التقريب، وترفض للرحيل.

ومن الواضح أنه يمكن لنا أن نختلف بشأن التفاصيل الواردة في هذه اللخصائص، غير أنها تبدو مقبولة في العموم من حيث إنها تقدم وصفًا لهذه الحبكة. ولقد اقتضت أعمال التلخيص هذه، استبعاد تفاصيل كثيرة. وربما أمكن، أن ننقش بشكل واسع بصمد ما ينبغي استبعادها: فمثلًا، يتم إبلاغنا في الفقرة الثانية بالعبارة التالية «مر الرجل الموجود خارج المنزل الأخير في طريقه إلى منزله» إنه فعل Action، بيد أنه يمكن استبعاده من عرض الحبكة. وسبب ذلك ببساطة عدم انطوائه على أية نتائج. وعندما نقوم بقراءة القصة لأول مرة، لا نعرف أي الأنوار يمكن تعيينها لهذه العبارة. سوى أنه عندما نخلل العبارات القليلة التي تتلوها من أي ذكر للرجل، فإننا نقرر أنها لا تملك بذاتها عنصرًا من عناصر الحبكة، وإنما تمثل

والزمنية، والصيفية. ويمكن لنا أن نتصور العثور على أمثلة لنمطها الثالث (الذي يضم شخصية فقط وأفعالها Actions) والنمط الرابع (الذي لا يضم سوى فعل Action مفرد بالإضافة إلى نعت ومعينات، أو النموذج الأساس الذي يتكون من أفعال فقط تقوم بإنجازها شخصيات عديدة)، على الرغم من أن هذه الأنماط يمكن أن تكون شواذًا واستثناءات، أكثر منها أشكالًا أساسية للنثر السردى. أما الأنماط الأربعة الأخرى، فتبدو مستحيلة أكثر من كونها مجرد حالات شاذة. وفي النمطين الثاني والخامس، تظل الصفات من أية معينات، غير أنه حتى أكثر الأوصاف الحايطة (الرجل الطويل...) تقدم تعيينات صيفية (إنه طويل he is tall) ويخلو النمطان السابع والثامن من أية شخصيات، وإنما يقدمان أفعالًا Actions فقط، بمعينات أو بدون معينات، غير أن هذا، على ما يبدو، سوف يجرفنا بعيدًا عن ملكة التخييل السردية كلية،<sup>(٤)</sup> ومن المستحيل تقريبًا، استخلاص أية فرضية دالة من نموذج كرسيتيغها. إن القولات نفسها لا تؤسس أية تصنيفات ملائمة للحيكات، ولاتوجد أية محاولة لتبويرها إلا بالإحالة إلى نموذج لغوي. لقد استبدلت كرسيتيغها بالطبع التقييدات التركيبية وبني اللغة بتأليقات حرة للعناصر. ويبدو أنها كانت تفتقر بأنه إذا كان بالإمكان وصف كل المتتاليات بلغة وأصناف مستمدة من علم اللغة، فبترتب على ذلك بالضرورة، أن تكون الأوصاف واللغة الواصفة ذات طرافة وقيمة، سوى أن نمونها وحده، يكفى للتنبيل على أن الأمر عكس ذلك على طول الخط.

إذا كانت محاولات جريساس وإيفلي شترأوس للعمل نزولًا من تشاكل رباعي، ومحاولات ثودوروف وكرستيجها، للعمل صعبود من مكونات الجملة، تبدو غير كافية بوصفها نماذج لبنية المعقدة، فهي المقاربات فضل إن؟ إن على أية مقاربة تقوم بإنجاز ولو كفاية مبدئية، أن تأخذ في اعتبارها سيرورات القراءة، حتى يضمن لها تقديم تفسير للطريقة التي يتم بها تشييد الحيكات من الأفعال والأحداث التي تواجه القارئ، عوضًا عن ترك التجوأت التي نعتز عليها في مقاربات جريساس وثودوروف. أي أن عليها أن تدرس نوعية

فقط تصورا للملاحظة العابرة، والتي سوف تغدو جزءا من الحكمة، تحت عنوان مثل «تأمل».

ويترك بارت في «مقدمة التحليل البنيوي للسرد» بين «الأنوية» التي ترتبط مع بعضها البعض لكي تؤلف الحكمة، و «الوسائط» أو «التوابيع» التي ترتبط بالأنوية، لكنها لا تؤسس في حد ذاتها متخاليات. وسوف يكون هذا التمييز مفيدا باعتباره تمثيلا لجزء من سيروية القراءة، إذا قمنا بتحديثه على طريقتين: أولا، ليست الأنوية والتوابيع، عبارات منفصلة بالضرورة داخل النص. ويمكن للنواة أن تكون تجريدا يتمظهر بفعل سلسلة من العبارات التي يمكن النظر إليها بوصفها توابعا لها. وينظر سيمور تشاتمان Seymour Chatman إلى عبارة «ذات يوم، كان يوجد حقل هناك حيث...» بوصفها النواة الثانية لـ «إيليون»، سوى أن هذه العبارة لا تنتمي بذاتها لتتابع الحدث. إنها ببساطة إحدى تعليقات نواة «تأمل». ثانيا، إن النواة، والوسيط، مجرد مصطلحين متعاقبين. إن ما يمكن اعتباره نواة في أحد مستويات بنية الحكمة، يمكن النظر إليه باعتباره تابعا في مستوى آخر من مستوياتها. كما يمكن لتتابع من الأنوية، أن ينضوي تحت وحدة موضوعاتية. وعندما نتذكر «إيليون»، ما كان يجري بينها وبين فرائد عندما كانا يتبادلان الغزل، فإن هذه الأفعال، برغم إمكانية تنظيمها بوصفها أنوية تطلق عليها مثلا «غزل سعيد»، يمكن أن تغدو - عند مستوى آخر - جزءا من الوحدة الموضوعاتية «الخصائص الموجبة للحياة مع فرائد».

ما الذي يتحكم في سيروية تحديد الذوى والتوابيع هذه؟ إن بارت يستعين بالنماذج الثقافية  $s/z$  لكي يبحث عن إجابة:

مهما يكن الشخص الذي يقرأ النص، فإنه يقوم بتجميع المعلومات تحت الأسماء النوعية للأفعال (سير، اغتيال، مواعيد). إن هذا الاسم هو الذي يخلق المتخاليات. وتبرز المتخاليات إلى الوجود، فقط في اللحظة التي نغدو فيها قارئين على سميتها، ولأننا نتكلم من هذه التسمية. إنها تتطور طبقا لإيقاع عملية التسمية هذه، التي تسمى وتؤكد. (٢٥)

ويمكننا القول على أدنى المستويات، بأنه عندما أصطحب سارد، بلوك ساراسين، لقصص عرييد، فإنه يحول القارئ بذلك صوب حقيقة أن المتخاليات القادمة يلزم قراءتها على ضوء نموذج الطقوس العرييدة التي سوف يتم تصوير لحظات عناصرها كثنائية عبر سلسلة من الأحداث: فتاة تسكب الخمر، رجل يغط في النوم، نكات، هرقات، لغات يتم إطلاقها، ويتم استغراق العمليات التوكيدية التي تنتج السلسلة من طريق سيروية استبدالية تمنح المكونات معنى عند مستوى النموذج الثقافي. (٣٦)

ويبدو أن أروپ قد اعترف بأهمية مثل هذه الأنماط الثقافية، وذلك عبر تسمية العديد من وظائفه بأسماء تشكلت بالفعل داخل خبرة القراء (المركبة ضد الشخير، إنقاذ البطل، عقاب الشخير، المهمة الصعبة، إلخ) ويرغم زعم بريغون بأن «المهمة»، «العقد»، و «الخطأ»، و «الخدمة»، إلخ، تمثل مقولات عامة تستخدم لتمثيل الحكمة في السرد، إلا أنه يمكن لنا أيضا القول بأن الروايات نفسها قد أسهمت بقوة في إحساسنا بالأحداث الدالة في حياة البشر - الأحداث القوية بما يكفي لكي تشكل قصة. وهكذا فإن المتخالية الأولى من «إيليون» «جلست عند النافذة، ترقب النساء بفخر الجادة، مستنقدة برأسها إلى مستائر النافذة، وفي انفسها، رائحة الكريبتون للمعر» تقسطنطين لا تنتظر ريثما يحدث شيء يمنحنا مفتاحا لاسم مناسب. هل هي «بانتظار شيء ما؟ هل ترفض القيام بعمل لئلا...» هل هي «تلك»، أو بصدد اتخاذ قرار؟ نماذجنا الثقافية تنتظرنا هناك. بيد أننا لاتعرف بعد، أي من هذه الظاهر يمكن الاعتماد عليه حتى يمكن الاستفادة به.

ماذا نعرف من المتخاليات التخمينية؟ Proairetic هذا هو السؤال الذي يطرحه بارت في نهاية  $s/z$ :

هي تلك التي تتولد عن فاعلية قرائية معينة وتسعى لتسمية متخالية من الأفعال بمصطلح متعال مقنع، والتي مصدرت نفسها عن مبررات من الخبرة الإنسانية؛ ونمذجة هذه الوحدات التخمينية تدر غير مؤكدة، أو على الأقل تلك التي يمكن أن نمنحها أي

منطق آخر غير منطق المحتمل، منطق العالم المنظم، منطق الذي حدث بالفعل، أو المكتوب - بالفعل - والتنوع عدد المصطلحات وتنظيمها، فإن بعضها مستمد من مخزون علمي من السلوك التلقائي والعادى، (أن تطرق باباً، أو ترتب مقابلة)، بينما يستمد البعض الآخر من متن مكتوب لنماذج وراثية. (٣٧)

وبرغم ذلك، فلاداعي للتنازل السريع وترك النموذج في هذه الحالة النظرية المثارة، لأنه عند القيام باختيار أى من هذه الأسماء للتطبيق، فإن القارئ يكون مسترشداً بالأهداف البنيوية التى تخضع معنى على مايتجه نحوه. وفى حالة «إثيلين» مثلاً، وبعد أن نقوم بتعيين النواة الأولى، «تأمل» نظل بانتظار نواة بنيوية أكثر أهمية، ذلك أننا نكون على دراية بأن التنازل (الاستغراق) نفسه لن يؤسس قصة، وإنما ينبغي وده إلى مشكلة مركزية، أو قرار مركزى، أو حدث مركزى تستغرق الشخصية فى تأمله. وعندما نقابل المتتالية ولقد وافقت على الرحيل، وترك المنزل، فهل كان ذلك من الحكمة فى شيء؟ ويمكننا الاستعانة بهذا السؤال لكي يعمل بوصفه أداة البنية الرئيسية. إن «الاستغراقات والاسترجاعات السابقة واللاحقة» يتم تنظيمها طبقاً لعلاقتها بالسؤال، ويضطرنا إحساسنا بما يمكن إنفاذه بنية مكتملة لانتظار جواب على السؤال، بفعل خروج القرار إلى حيز الوجود. يصلنا يتم تعيين البنية المهيمنة للقصّة Recit، ندو على دراية بكيفية التعامل مع أى من الأتوية والتتابع التى نقوم باقتراضها بعد ذلك، إنها تصور مايمكن أن يدعو جريساس الحركة من مضمون معكوس، نحو مضمون محسوس، من عند إلى آخر: إن موازنة «إثيلين» على الهرب مع فرائك، والذى ينقض عقداً معاً، يتم تأكيده عن طريق قرار، يتم نقضه بواسطة الحدث الرئيسى الذى يستعيد العقد الأول.

والأهداف التى نتجه نحوها فى عملية تركيب Syn-thesizing حبكة ما، هى، بالطبع، أفكار لبنى موضوعاتية. فإذا افترضنا أن تراتب الأنوية محكوم برغبة القارئ فى الوصول إلى مستوى للتنظيم يتم عنده الإسماك بالحبكة كلها،

فى شكل مقنع، وإذا سلمنا بأن هذا الشكل هو مايصوره جريساس ولقى شتراويس، بالتشاكل الرباعى، ومايلقى عليه توبوروف تعديل مرقب، وكريستينا «التحويل»، فإن ذلك سوف يزيّننا، على الأقل، بعبء عام يمكن تتبع آثاره عند مستويات أدنى، وسوف يتوجب على القارئ القيام بتنظيم الحبكة بوصفها معبراً نمر عليه من حالة إلى حالة، وينبغى أن يكون هذا العبور أو الانتقال إلى الحد الذى يعمل فيه باعتباره تمثيلاً للموضوعية. ويجب أن تكون النهاية تحويلاً للبداية حتى يمكن استخلاص المعنى من إدراك التشابه والاختلاف. ويفرض هذا قيوداً على الطريقة التى نقوم فيها بتعيين البداية والنهاية. وبالإمكان إرساء سلسلة سببية متماسكة يتم على أساسها قراءة الأحداث المتتابعة باعتبارها مراحل باتجاه هدف ما، أو بوصفها حركة دياكتيكية تتعاقب فيها الأحداث بوصفها تفاعلاً، يحمل تعارضها المشكلة التى تستوجب الحل. ويكون لهذه التناقض نفسها أثرها عند مستويات أدنى من مستويات البنية. وسوف يتكئ القارئ فى تأليف لحالة أولية أو نهائية، على سلسلة من الأفعال التى يقوم بتنظيمها فى تتابع سببى، حتى يلدو ما يسمى بالحالة التى تتطلبها بنية موضوعاتية أكبر، فى حد ذاته، تطوراً منطقياً، أو، يمكن له قراءة سلسلة من الأحداث، بوصفها تصوراً لحالة عامة تعمل باعتبارها حالة أولية، أو نهائية فى البنية الكلية.

ويمكننا عند التصديق لتحديد الأشكال الموضوعاتية التى تحكم تنظيم الحيكات عند أكثر المستويات تجريداً، اللجوء إلى نظرية فى الحيكات النمطية أو الاتفاقية، كتغذية نورثروب فرى Northrop Frye. إن مقولات الأربع: الربيع، الصيف، والخريف، والشتاء - مقولات نمطية وبنى موضوعاتية أو رؤى عن العالم فى ذات الوقت. وتتجارب مع موضوع «الربيع» حبكة «انتصار الحب الكهيميدى» يقوم مجتمع مقيد بوضع العراقيل، التى يتم التغلب عليها والانتقال إلى حالة جديدة إنمائية من حالات المجتمع. وتتم حبكة «الخريف» المناوبة، تبدلاً سلبياً للعقد: الانتصار على العراقيل، والخصوم (التميين، طييعين، أو مقدسين) والانتقام، وإذا تمت مصالحة، أو عودة للانتماج، فإنها تتم عبر صيغة تضحية، أو فى عالم

آخر. والشبكة المفضلة لموضوع «الصيف» هي قصص المغامرات الخيالية، برحلاتها المهلكة، ونضالها الفارق، وإعلائها للبطال. ويعكس موضوع «الشتاء» الحبكة الرومانسية بطريقة تكتيدية ساخرة: تثبت المغامرة فشلها، ولا يتم تحويل المجتمع، وتعلم البطال أن ثمة لأمهوب من العالم يغير الموت أو الجنون.<sup>(٢٨)</sup> تمثل أشكال من هذا النوع، نماذج تساعد القراء على تحديد وتنظيم الحيكات: إن المعنى الذي يشكل تراجيديا أو كوميديا هو الذي يمكننا من تسمية الأنوية. لكي تغدو ذات - وثيقة موضوعاتية.

وإذا ما قام البيويون بعمل استقصاء لهذه المشكلات، فسوف يهترون على سلف مميز في الشكلائي الروسي فيكتور شكولففسكي، الذي يعد واحدا من القلائل الذين أدركوا أنه يجب على دراسة «بنية الانصومة» والرواية أن تكون محاولة لتفسير الحديس البيويوي للقراء. وذلك من خلال دراسة توقعاتهم الشكلية. ويسأل شكولففسكي «ما الذي يلزم لكي نشعر بأن قصة من القصص قد تم استكمالها؟» «إننا نشعر أحيانا أن القصة لم تنته بعد. ما السؤال عن هذا الانطباع؟» وأى البنى ترضى توقعاتنا الشكلية؟»<sup>(٢٩)</sup> ويقوم شكولففسكي بفحص بعض أنماط التوازنات التي تنتج، على ما يبدو، حيكات مرضية من الناحية البيويوي: الانتقال من أحد أشكال العلاقة بين الشخصيات، إلى ما يخالفها، من نبوءة أو خوف من شيء ما، نحو تحقيق لهذه النبوءة، من مشكلة نحو حلها، ومن اتهام زائف، أو تعديل سره لمرقب إلى تقويم لهذا الاتهام أو التمثيل. سرى أن أهم النتائج التي توصل إليها شكولففسكي تركز على رواية الحدث، والنهايات الممكنة لهذه الروايات. إننا على وجه العموم، بحاجة إلى خاتمة، تخلق، عبر تمييزها لنفسها عن بقية السلسلة، هذه السلسلة، وترشدنا إلى الطريقة التي نقرأها بها. وسوف يطلنا الوصف الذي يرد فيما بعد بعشر سنوات، بما إذا كان علينا أن نقرأ السلسلة على أنها مراحل في عملية انحلال البطال، وتخليه عن الهم، أو تواصله مع الوسط الذي يوجد فيه، إلخ. غير أن هناك أيضا ما يدعوه شكولففسكي «النهاية الوهمية» - وهي حالة مغرطة تصور بشكل طريف، قوة التوقعات الشكلية

للقراء، والبراعة المستخدمة لإنتاج إحساس بالاكتمال. عادة ما تكون توقعات حول الطبيعة، أو الطقس الذي يشكل مادة لهذه النهايات الوهمية... ويتم إيراد هذا الحافظ بوصفه موازنة للقصة السابقة، والتي بفضلها تبدو الحكاية مستكملة.<sup>(٣٠)</sup>

إن وصفا لحالة الطقس، يمكن أن يهيئ نهاية مرضية. ذلك أن القارئ يضي عليه تاريليا استعاريها أو مجازيا، ثم يقوم بقراءة هذا الوصف الموضوعاتي طبقا للأفعال ذاتها. ويورد شكولففسكي على سبيل التمثيل فقرة مختصرة من Le Diable Boiteux (الشيطان الأعرج) حيث يتوقف أحد المارة لكي يساعد شخصا أصيب إصابة قاتلة في إحدى المشاجرات، فيتم القبض على هذا الشخص نفسه «إنني أطلب من القارئ ابتكار وصف لهذه الليلة في سيقيل، أو لسماء اللامبالية، ويقوم بإحاله بالقصة» ومن المكد أن شكولففسكي على حق، وسوف يمنح مثل هذا الوصف القصة بنية مرضية، لأن السماء اللامبالية، تقدم صورة موضوعاتية يمكن قراءتها باعتبارها تحديدا وتأكيدا لدورة المائدة السابقة في الحبكة. وبالتشديد على المفارقة الساخرة Irony للقصة، فإننا نقوم بعزل الحركة التهكمية للحدث، بوصفه بنية مهيمنة للحبكة.

ويبدو أن شكولففسكي قد أدرك أنه تعين على تحليل بنية الحبكة أن يكون دراسة لسيرورة البنية، التي يفعلها تشكل الحيكات، وهو يعرف أن واحدة من أفضل الطرق للكشف عن مآهية المعايير الماعلة، هي تعديل النص ودراسة الكيفية التي يتغير بها أثره. ويلاحظ بارت، أن على محلل السرديات أن يتعمق بالقدرة على تخيل «النصوص المخافة» - Counter texts، وضلالات النص المحتملة، وأى شيء يمكن اعتباره فضائيا في السرد. وسوف يساعده هذا على تعيين المعايير الوظيفية. إن مهمة المحلل إذن، ليست تطوير تصنيف للحيكات أو لغات وأصناف جديدة لشرحها، ذلك أنه يوجد عدد لا حصر له من هذه للتصنيفات واللغات الوافسة. إن على المحلل أن يحاول، كما يقول بارت، تفسير «الغة الوافسة داخل الغارئ نفسه» «لغة الحبكة التي تكمن داخلنا» .

## الهوامش

- ibid, PP 198 - 9 (١٦)  
 Littérature et Signification, PP, 56 - 7 (١٧)  
 P.27 - 49 (١٨)  
 P.19 (١٩)  
 P.84 (٢٠)  
 P.P. 14 - 17 (٢١)  
 P.63 (٢٢)  
 PP. 129 - 30 (٢٣)  
 P. 132 (٢٤)  
 P.26 (٢٥)  
 S/Z, P.163 (٢٦)  
 P.209 (٢٧)  
 Anatomy of Criticism, P P, 158 - 239 (٢٨)  
 PP. 170 - 1 (٢٩)  
 PP. 176 - 7 (٣٠)
- s/z, P.210 (١)  
 PP. 1, (٢)  
 ibid, p.s (٣)  
 pp. 1,2 (٤)  
 p. 14 (٥)  
 p. 20 (٦)  
 p.92 (٧)  
 Le message narratif, p. 10 (٨)  
 ibid p.15 (٩)  
 Figures II, pp 94 (١٠)  
 s/z p. 26 (١١)  
 s/z p 82 (١٢)  
 s/z, pp. 91 - 2, 215 - 16 (١٣)  
 Du Sens, P. 191 (١٤)  
 ibid, PP 200, 9 (١٥)



كاتب هذه السطور ليس من المشتغلين بالأدب ولا بالتقديرات الأدبية، رغم أنه قارئ للآداب وللمقاصد بمختلف مصادرها في مختلف العصور. وعلى أساس ذلك، وباعتماد على التعريفات المتفق عليها لأنواع القصص، يقرر أن كتاب سلمان رشدي، آيات شيطانية، لا يمكن اعتباره قصة من أي نوع كان. وسيقدم للقارئ لمحات ومعينات تثبت ذلك. في الإطار الذي يسمح به الرأي العام وظروف النشر.

ومن ناحية أخرى، نرجو من القارئ الكريم - قبل الدخول في الموضوع - أن يتجنب أي ربط بين هذا المقال وبين بعض الأحداث والفعقات السياسية أو الإدارية المضادة للعلمانية ولاجتهاد الفكري عموماً، أو بين هذا المقال وبين بعض القرارات الفقهية والقضائية والقوانين المضادة وما إلى ذلك - ناهيك عن أهواء وانطباعات العامة الذين يمارسون الحرب دائماً ضد أي تجديد حر في التفكير وفي ميدان العقل بشكل خاص.

ذلك أن كتاب سلمان رشدي - والحق يقال - ليس اجتهداً في التفكير ولا تجديداً في الأدب؛ ولا هو من الناحية الفكرية تمليلاً «علمانياً» لموضوع معين أو موضوعات معينة؛ بل ولا يمكن اعتباره على الإطلاق عملاً فكرياً «لايدياً»، لأن الفكر اللاديني له مواصفات وتحديدات عقلانية ومنطقية خاصة، تجعله مختلفاً جذرياً عن الأعمال والكتابات أو المواقف والعبارة «العدمية» أي الإنكارية البحتة المفرغة من المبادئ والمعتقدات البديلة.

ومن هذه الملاحظة، نجد من الضروري توضيح بعض التحديدات المعنوية العامة، التي تلقي في إلقاء الضوء على حقيقة اتجاه ذلك الكتاب، حتى لا يحدث خلط بين تلك الاتجاهات في ظلام اللاتحديد؛ أو على حد تعبير أحد الفلاسفة: لكي لا نرى في الظلام أن كل البقر أسود أو ذو لون واحد؛ فما بالك بالخلط بين البقر وبغير البقر؟  
ولنبدأ أولاً بإلقاء نظرة على الكتاب من حيث الشكل.

## Satanic Verses

### كتاب سلمان رشدي

### هل يعتبر «رواية»؟!؟

نظرات علمانية: للتعرف على حقيقة الكتاب

## الكتاب وصاحبه

الكتاب باللغة الإنجليزية في حوالي ستمائة صفحة من القطع الكبير. صدرت طبعته الأولى في لندن عام ١٩٨٨. فسي سلسلة بنجوين / فاينكنج، بعنوان: The Satanic Verses.

والمؤلف سلمان رشدي مزود في يوسباي بالهند عام ١٩٤٧. لكنه هاجر وأقام في لندن، حيث أصبح عضواً في «الهيئة الاستشارية لمعهد الفنون المعاصرة»، و«مديلاً في الجمعية الملكية للادب»، وعضواً في هيئة الإنتاج «بمعهد الفيلم البريطاني»، إلخ. ولأن أبقار (أو بالأحرى منافيع) الإعلام العالمي جعلت منه طيلة ضخمة جرفاء، فإن أعماله الأدبية (وأرجو ألا تكون من النوع غير الأدبي المتمثل في الكتاب المذكور، لأنني للأسف أو لحسن الحظ لم أقرأ له غيرهما) قد تُرجمت إلى عشرين لغة بإتقان والكمال! ومن المؤكد أن عدد اللغات زاد بعد صدور كتابه الشيطاني عام ١٩٨٨!

\* للترجمة الدينية الشائنة لعنوان الكتاب معروفة، وهي: «آيات شيطانية». لكن العنوان يقبل في الحقيقة ترجمة أخرى، تعبر عن ذلك الكتاب نفسه وترجع إلى المؤلف نفسه. ذلك أن إشارته إلى «سورة التهم» وموضوع الفرائق أو اللات والعزى وعناة، هي إشارة عابرة سريعة ومضمرة، وتوضحها في الحقيقة كلمات أخرى مكررة عن اسم بطل الكتاب الممثل السينمائي الهندي جوبيريل غاريشتا - الذي يعتبر تقريباً رمزاً للمؤلف نفسه! ويقول عنه إنه كان مزودج الاسم، أي بطريقة تشبه ما يسمى في العربية «كلمات الأضداد»: حيث كان يسمى جوبيريل، كما يسمى أيضاً الشيطان!!

وفي إشارات أخرى كثيرة، تشعير من أنه يريد أن يقول إن صفحات كتابه ذلك، هي نفسها الروايات أو النرويات الشيطانية (لاحظ أن هذه كلها من ترجمات كلمة (Verses)). ذلك أن ما تصوره سلمان عن اختلاط مصابر الوحي، جعله يعطى نفسه هو أيضاً «حق» تدوين إسماءه الكلام المنفصل والمنقطع. لكن من مصدر الشيطان!

وفي هذا، يجب أن نلاحظ - أولاً أن للشيطان عنده وعند أمثاله، وأيضاً في بعض عصور السحر الأسود في أوروبا، كان

يعتبر معبوداً له عابدين وأتباع. ومن ناحية ثانية، فعواد كتابه عبارة عن مزق مرقمة من الحكايات أو قطع الحكايات المتراكمة عشوائياً بعضها على بعض بدون ضابط ولا رابط ولاخيط جامع. وهذا النوع من «التفريقات» «الرصوصة أو المنظومة أو المترجمة جنباً إلى جنب، هو من المعاني الأصلية لكلمة Verses». ولهذا، فالألم أن تكون ترجمة العنوان: «كتابات شيطانية» أو «حكايات شيطانية». وهذا أقرب إلى موضوعه كما سنرى.

\* يبدأ الكاتب الشيطاني في صدر كتابه بكلمة للمؤلف البريطاني دافيدل دى فو (صاحب رواية «ريبنسون كروزو»)، يجعلها شعاراً للكتاب. والكلمة تتحدث في إعجاب عن «الشيطان» لأنه جبال أسواح لطيف لا يحب الاستقرار أو الثبات!

ويتقسم الكتاب بعد ذلك إلى تسعة فصول (أو بالأحرى أبواب)، تكاد تكون مقطوعة بعضها عن بعض. وكل فصل أو باب ينقسم إلى فصول فرعية مرقمة، يبدأ كل رقم منها في صفحة جديدة. ثم بعد ذلك، ينقسم كل فصل فرعي يحمل رقماً، إلى عدة بنود أو تقسيمات فرعية كثيرة - لكل منها علامة تفصله عن غيره. وهذه التقسيمات المتعددة، تعبر في حد ذاتها وشكلا، عن تبشّر وتفتت وعدم ترابط موضوعات الكتاب!

وقد تعجبت كثيراً حين قرأت بعد صدور الكتاب تعليقاً مسلسلأ ضده في صحيفة كبرى هذا، كتبه مشتلل سابق بالسياسة، جعل فيه للكتاب موضوعاً سياسياً إيديولوجياً متكاملأ. عن الصراع بين الماركسية في الهند وغير ذلك من المذاهب، إلخ ولا أعرف من أين أتى بهذه الفكرة البوليسية عن الكتاب!! وربما يكون قد ترجمها عن تعليق لسلمان رشدي نفسه أو لأحد أنصاره، في مقالاتهم المكررة التي أزعجوا بها قراء النقد الأدبي الإنجليزي، وحاولوا فيها اختراع فكرة ما أو شيء ما محدد المعالم يضيفونه إلى تلك الصفحات الضخمة التي تشكل كومة من الخفريات الشيطانية! أما في الكتاب نفسه، فلا يشير إلى ذلك الصراع المزعم إلا في الصفحة



الآخيرة تقريباً: عند اعتراف جيريل بإصابته بالجنون ثم انتحاره!!

## تحديدات عقائدية وأدبية

فلذا إن هذا النوع من الكتابات أو الكلمات الشيطانية (شكلاً أو موضوعاً)، يندرج من حيث التصنيف العقائدي فيما يسمى الاتجاه «المنفي» Nihilism. وهذه الكلمة مشتقة من nihil باللاتينية أى nothing /لاشيء. ولهذا، تترجم أيضاً الاتجاه أو المذهب الإنكارى، لأنها عبارة عن إنكار مسالب للمبادئ والقيم والمعتقدات العقلانية. ولاهست فقط إنكاراً لبعض العقائد الدينية. ومن السهل جداً أن تلقى بين الناس من يرفض ويسبب الأديان - ليس لأسباب عقلانية أو عقائدية طبعاً، ولكن للتعبير عن التحلل للقلق من كل شيء!! أو بتعبير فرويد وزيانتي الطب الفرويدى: «التحدر» الذهني والنفسي من «عقد» الضمير والمبادئ!

وفى مقابل ذلك، نجد مثلاً أن «العلمانية» secularism، لاتعنى أكثر من تناول الموضوعات أو بعض الموضوعات من زاوية الوقائع الدينية العملية، بدون التدخل فى الجوانب والاعتبارات الدينية. أما الاتجاه اللاديني irreligious، فهو الاتجاه الذى «يرفض» الأديان ولا يقتصر على تجنبها والابتعاد عنها. ثم هناك أيضاً الاتجاه المضاد للاديان أو المعادى للأديان anti-religious وهذا اتجاه يحارب أو يكافئ الأديان، ولا يكتفى برفضها . وفى التاريخ فى فجر الإسلام، نجد أمثلة كثيرة لكل نوع من هذه الأنواع أو الاتجاهات، والواقف المخلط إزاء كل منها .

«أما من حيث التحديدات الأدبية المتعارف عليها، فمن المعروف أن «القصة» أى نوع كانت، يجب أن تقدم تسلسلاً لوقائعها وأحداثها يشكل تركيبة واحدة متجسدة بدرجة كافية. وحتى لو لم يكن للقصة «عقدة» أو «مدار» (تصور منه أو حوار)، فيجب على الأقل أن يكون لها مسار واحد مترابط وأن يتوفر فيها عنصر القابلية للتصديق believe - the element أو حتى عنصر القابلية للتتابع العقلي والتصور المترابط. وهذا ينطبق على القصة القصيرة، بقدر ما ينطبق على القصة الطويلة أو

الرواية roman/novel. وإذا فُهِمَ اعتبر مجرد «حكاية» tale، أو سرد حكاىي recit/ narration.

وعلى سبيل المثال، فمن المعروف أن «الف ليلة وليلة» مثلاً، تعتبر «مجموعة حكايات»، ولا تعتبر «قصة» أو «رواية» بآى معنى من المعانى. والحقيقة أن كتاب سلمان رشدى، يعتبر مجموعة أو مجموعات من الحكايات. لكن ذات اتجاه مضاد للإسلام ولتأريخ فجر الإسلام، وفى تركيبات من الخرافة اللاعقلانية اللامنطقية غير المضمومة وغير المبررة!! Phantasmagoria!!

وهذا ينقلنا إلى محاولة جديدة لتحديد أو تعريف ما يسمى أدب «اللامعقول» أو «العيب» ذلك أنه لا يمكن بداهة أن تلصق هذا العنوان على أى كلام أو أى خرافة، فتصبح بذلك قصة أو مسرحية من نوع اللامعقول! وإن من يقرأ أو يتأمل قصص هوراث كالفكا مثلاً (وهى تجمع بين الواقعية وبعض المفارقات أو المفاجآت اللامعقولة)، وأيضا قصص اللامعقول المعروفة التى كتبها فى الخمسينيات والستينيات يوجين يونيسكو Ionesco وصمويل بيكيت Beckett وغيرهما، يلاحظ بوضوح: ليس فقط أنها تعبر عن لامعقولية الواقع وليس عن لامعقولية المؤلف، بل يلاحظ أيضاً أن لامعقوليتها هى رغم ذلك من النوع المقبول والمبرز منطقياً وعقلياً!! بل حتى الأدب الرمزي يراعى المنطق والعقل فى سياقه الرمزي، حتى يستطيع أن يؤدي دور «الإيماء» المطلوب - بتعبير الشاعر الفرنسى ستيفان مالارميه Mallarmé. وليس أدل على ذلك، من أن أرقى أدب العقلانية القديمة - مثل «كلمة ودمعة» - كان يستفهم الرمزية الصريحة المباشرة!

وهذا هو الفرق بين اللاعقلاني اللامنطقي، وبين أدب اللامعقول الذى تتوفر فيه صفة التبريري justifiability وصفة المنطقية logicality. وهذان شرطان يخلدان فيما اشترتا إليه من قبل باسم the element of make - believe.

لكن هذه الشروط وهذه العناصر الضرورية، لتلك توجد فى حكايات سلمان رشدى!!

## خذ مثلاً في حكاياته الشيطانية :

- شخص يسقط فوق إنجلترا بعد جولة في الجوا!

- امرأة تركب هي وابنائها المصعد إلى أعلى في اتجاه السماء (تفتيحاً لأوامر عشيقتها الذي كان اسمه جيريل)، ثم تلقيهم وتلقى بنسهما من أعلى، فيموتون جميعاً، لكنها مع ذلك تبقى حية - بنيلان ابن عشيقتها كما يقول المؤلف الشيطاني: «دأها بعد أن ماتتا بل راحاً عدة مرات»!

- أحد الأشخاص اكتشف أنه برز له قرنان في رأسه! ثم بعد فترة، اكتشف أيضاً أن الشعر الكثيف زاد في فخذه حتى الركبتيين، ثم تحولت قدماء إلى حافريين!

- الطائرة المختطفة التي تحطمت، كانت قد هبطت تحت سيطرة قراصنة الجو في واحة صمرارية اسمها «الززم»! واستمرت هناك ١١١ يوماً تحيط بها السيارات المصفحة واجنود المسلحين والديلماسيون، ثم قرروا الرحيل إلى أوروبا، لتتحطم الطائرة فوق إنجلترا! وهناك ولد البطل للشيطاني هي واحد زملائه ميلاداً جديداً بعد سقوطهما من الطائرة، ثم أخذ يسترجع بعض الحكايات الإسلامية عن مدينة «الززم» هذه التي يسميها أيضاً «مدينة الجاهلية»! ولأن الشيء بالشيء يذكر، يسترجع بعض الخطافات أيضاً عن واحة أخرى اسمها «ثرب»، ثم عن «ميدان» وموسى وسناء ومصر!

- عندما حاول صلاح الدين شامشاً إقناع رجال البوليس في بريطانيا بأنه يحمل الجنسية البريطانية وأنه وصل إلى بلادهم بسبب حادث تحمل طائرة كان يركبها اسمها «البيستان»، ضحكوا طبعاً ولم يصدقوه! وأطلقوا عليه الكلاب وقصروه! وهنا، شعر بأن قرني برزاً فجأة في صدغيه! أما زميله جيريل فارشتا، فقد صدقه رجال البوليس واحترموه، لأنهم رأوا حالة خضبة تحيط به! وحاول صلاح الدين شامشاً الاستغاثة به، لكن اتضح أنه خائن وتبرأ منه!

- شامشاً ذو الحافريين، حاول أن ينهض من السرير ليمشي، لكنه سقط لأنه لم يكن قد تعود بعد على استعمال الحافريين!

- أحد اصداق صلاح الدين ممن كانوا يشتركون معه في المظاهرات ضد هارولد ويلسون وعن أجل السلام، ذهب إلى منزله وحل محله في الحياة مع زوجته، لكن فجأة، وبينما كان الاثنان عاريين، اقدم المخل حيوان بشري، اتضح أنه صلاح الدين نفسه!

وأخيراً هذه الأمثلة، تكني للتمهيد عن أن الخطافات اللاعالية اللاعنطقية التي يمثلها بها الكتاب، لا يمكن أن تندرج في أدب القصة اللامعقولة ولا أدب القصة المعقولة!

## لمحات عن مجموع الكتاب:

في السطور التالية، سنحاول أن نقدم للقارئ سرداً «عيناياً» لأبرز مواد الكتاب - أي من خلال العينات المباشرة لكن السريعة - التي يمكن أن تعطي صورة حية متتابعة لخطافات متلا صفات صفحة من القطع الكبير.

« الفصل أو الباب الأول، عنوانه «الملاك جيريل»، يتحدث عن نجم سيماني هندي مشهور اسمه جيريل فارشتا، كان معه صديق هندي آخر اسمه صلاح الدين شامشاً، وهو ممثل هندي يقال إنه «صاحب ألف صوت». الاثنان سقطا من طائرة دمرها بعض قراصنة الجو، وأخذوا يتجولان ويطيران في الجو بطريقة جولات البرزخ والعالم الآخر، حتى سقطا فوق إنجلترا، حيث ولدا من جديد ولم يموتا! «عيد ميلاد سعيد»!

وتأتي بعد ذلك صفحات عن «تتاسخ الأرواح»، ستضاف إليها صفحات أخرى عن «تتاسخ الأرواح والأجساد» - أي تحويلها تدريجياً إلى شيء آخر - حيث أن Metamorphosis ادنى، وهذا بالإضافة إلى صفحات في هذا الفصل وغيره، عن السؤال: «هل الله موجود؟»، وهل يوجد شيطان؟». ويذهب أن أي مجموعة أشخاص يمكن أن يشيروا الضمير ويتناولوا للخرافات ليتناقشوا مثل هذه المشاكل الفلسفية العميقة، فلا تحصل منهم طبعاً إلا على خطافات وتخليطات مشابهة، لا تفيد العقل ولا التفكير من أي نوع كان!

« الطائرة التي سقطت اسمها «البيستان» (= الجنة). والاسم الأصلي لجيريل فارشتا هو: إسماعيل نجم الدين. لكن

أعملوه اسم جبريل لأنهم قالوا إنه «مبارك»/ صاحب بركة» وكانت أمه تطلق عليه اسماً آخر للتعبير عن المعنى نفسه، هي «شيطان» ماتت أمه، ثم مات أبوه. وعاش في عالم تحدث فيه أحياناً معجزات وأحداث غريبة. ولهذا، «كان يؤمن بالله والملائكة والجن والعفاريت». وكان شكله وسمياً، فاستخدموه في سترديو سينمائي، وأعطوه ذلك الاسم جبريل فاريسشتا. وبعد ذلك استخدموه في الأفلام «اللاهوتية» الهندية في دور بعض آلهة الهند. أصيب فجأة بعد تمثيل أحد الأفلام بنزيف دم شديد ومستمر، قالوا له إنه «من فعل الله» بدون سبب! فلما شفى منه، فقد الإيمان الديني، وأخذ يأكل لحم الخنزير!

صديقه الذي كان معه في الطائرة، اسمه صلاح الدين شاماشي أو ساماشا (أي شمس). كان في طفولته هو أيضاً من الأولياء المباركين، بدليل أنه عثر وهو طفل على محفلة ملوثة بالنفوس! لكن حدث في أحد الأيام وهو في الطريق أن اجتذبه أحد «فقراء الهند» - مجرد هيكل عظمي لرجل! واعتدى عليه جنسياً! وحاول الفرار من منزله في يومئذ، لكن والده الذي لم يعرف السبب أرسله إلى جامعة لندن للدراسة. وهناك حصل على الجنسية البريطانية. لكن أسرته ومشيخته الهندية، الخ، استمرى في محاولات استرجاعه إلى الهند من أهل الهند! وكان من هؤلاء أيضاً منتج سينمائي ماركسي وأفراد من أسرة غاندي!

وسافر في أحد الأيام إلى منزل أبيه في الهند. وأخذ يتأمل الصور والتحف الإسلامية للفن التي ترجع إلى القرن السادس عشر! واشتكى له أبوه من أن الحكومة الهندية رفضت أن تستلم هذا التراث بشرط وضعه في مكان مناسب، بينما الأمريكيان يلحون على شرائه وهو يرفض. فتعجب صلاح الدين كيف يبيعون أنفسهم كل يوم للأمريكان، ثم يرفضون أن يبيعوا لهم بعض الصور!

وترك شاماشا الهند إلى لندن، وركب الطائرة لنكوبة التي دمرها القراصنة. وفي الطائرة قابل جبريل فاريسشتا. ورأى أيضاً رجلاً أمريكياً من العسكريين السابقين يقول إنه جندى

في «جيش الرب» أو «الحرس المسيحي». وهم من جماعات الروتاري، كان يلقي محاضرة في نادي الروتاري في كيرالا. وموقفه هو استخدام العلم في خدمة الدين، بدلا من استخدام الدين ضد العلم! من ذلك مثلاً، استخدام معادلات أينشتاين في تفسير الوجود الفجائي! ومع ذلك، يقول إن داروين هو سبب انتشار الإلحاد وانتشار المفردات في أمريكا! وقد أصابته رصاصة من أحد قراصنة الطائرة، فلم تقتله لكن قلمعت لسانه لحظاً فافرجوا عنه، لأن من يفقد لسانه يكسب الحرية!!

الباب الثاني عنوانه ماهوند (= ماموند). وفيه استرجاعات مختلطة من مدينة الزمزم التي هيئت فيها الطائرة ثلاثة شهور تحت سيطرة القراصنة. ويسمى «أبي سفليان» باسم «أبو سمبل»، وفي تخليط لمانطقى غريب، يخلط كلامه عن القوافل والتجار وموائد النار ليلا في تلك المدينة، بالكلام أيضاً من «القصص المالية» و«النوافذ الزجاجية» و«العربات التي تجرها الصمير» الخ الخ! وهذه الخلطات تعبر عن جهل بابسط معلومات التاريخ! فمثلاً لم تكن توجد نوافذ زجاجية إذ ذاك، ولم تكن توجد حمير إلا في أعمال الزراعة في خيبر وبعض مواقع اليهود! (بدليل أن المسلمين حين استولوا على بعض الصمير بعد فتح خيبر، لم يكتفوا بخرقون هل يركل لها أم لا).

ويشتد في تخليطاته أعاجيب عن مدينة «التجار» أو «الجاهلية» هذه، وأنواع الطور والقماش والحرير التي توفرت فيها!! ويحكي عن رقص البهمن والأعوات والمعيد (الأتراك!!) وتخبين المشيش وما إلى ذلك - وهذه كلها من بذات خزيملاته طبعاً!! ويحكي عن اجتماع «الطقوس الدينية» مع «الإباحية والخمر والدعارة والقمار» في الجاهلية. ويتشكك بعد ذلك إلى فترة الإسلام لميوس تخليطاته إلى أشخاص المسلمين الأوائل. وحين يذكر موضوع «سورة النجم» و«الفرانق» الثلاثة، يحاول بذلك في الحقيقة أن يبور أوهامه العممية عن رعدة وإنماج

الشياطين والملائكة، أو الشيطان ورئيس الملائكة، ومن ثم شخصه هو نفسه والشخص الذي يتلقى الوحي!! (انظر مثلا ص ١٠٩ - ١١٢).

\* وتأتي بعد ذلك صفحات كثيرة من البذاءة والتخيل عن هند وغيرها من نساء مكة، ثم عن زوجات النبي، الخ. ويناقش معنى كلمة «إسلام»، ويقول إنها تعني «الخنوع» Submission.

\* الفصول التالية بعد ذلك، عن إنجلترا والأرجنتين، إلخ! وكلما أحس بأنه قفز قفزة لامتطية واسعة، يبدأ كلامه بمباراة تشبه عبارات شعراء الرماية: «كان ما كان في قديم الزمان»!!

\* وفي أحد الفصول، يناقش للمشاكل التي حدثت بين صلاح الدين شامشا وبوليس الهجرة البريطانية، وكيف نقلوه إلى مستشفى. يبدو أنها مستشفى مجاني! ويستمر في الحديث عن «الأصوات» التي يسمعونها، وعن «الرؤى» التي يراها!! ثم يشير إلى احتمال أن تكون هذه الحكايات مجرد «هلوسات» (شيطانية أو غير شيطانية لا يهم). ولهذا، يحكى عن بعض للرؤى الذين عرفهم هناك! فالحمد بجسم إنسان ورأس نمر مفترس. والثاني تاجر من نيجيريا له ذئب، وتوجد امرأة جاموسة، وامرأة أخرى جلدها من الزجاج!! ثم إن المسوح التي يحكى عنها لم تقتصر على مملكة الحيوان، بل يحكى أيضا عن أشخاص تحولوا إلى حضرات كبيرة أو نباتات!! وقد استطاع هو ومجموعة أخرى أن يدبروا عملية فرار من المستشفى إلى شوارع لندن!!

وفي فصل آخر، يعترف جبريل فارويشتا بأن «ألكه قرر معاقبة على عدم الإيمان يدفعه إلى الجنون»! ولهذا، كان أحيانا يصرخ فجأة بدون سبب، وأصبح الناس يعاملونه باعتباره مريضا، حتى اقتنع هو نفسه بأنه فقد عقله. وأخيرا قابل مدرسه هندية تعرفه، وتعجب عندما عرفت أنه رجع إلى الحياة، فسقط مغشيا عليه بين يديها!

\* الباب الرابع، بعنوان «عائشة» (بحسب أنه يقصد الامبراطورة عائشة والامير أغاخان، الخ) ويتحدث عن السافاك الايراني وشبكاته في لندن. ثم فجأة يقفز إلى سلمان الفارسي ليلال في قريش!

وفجأة أيضا، يقفز مرة أخرى إلى آخر الإنهاء إلى ذلك في إيران! يشير إلى الإمام الخوميني الذي تولى السلطة في طهران عام ١٩٧٩. لكن يذكره باسم «الإمام» فقط، يقول إنه يحاول أن يكسب الإعلام وأجهزة الإذاعة في الغرب، لأن مهنته خداع التاريخ والشعومة على التاريخ! لكنه لا يلبث أن يستترك ويشعر بأن الخميني أضعف من أن يخضع أو يكسب الغرب، وأن الغرب هو الذي استطاع على العكس أن يفرسه! يقول مثلا في حوار بين الإمام وجبريل فارويشتا: «ألا ترى كيف يحبونني (أي جماهير المسلمين).. انهبوا واستشهدوا وموتوا!». لكن جبريل لجانب قائلا: «هذا ليس حبا، ولكنه كراهية» وإلا لما دفعوه إلى يديها».

ثم يقول: هكذا حل الصراع بين الإمام والامبراطورة، محل الصراع بين الجامعية وثرثب! فالقصة لا تنتهي، ولكن فقط تتغير الاسماء.

\* بعد ذلك، يقفز إلى قصة أخرى لا علاقة لها بهذا كله، ولكنها تتعلق بقرية من قرى الهند! ثم يقطعها إلى حكايات أخرى، ولا يرجع إليها إلا في الباب الثامن (ص ٤٧٣ - ٥٠٧).

يبدأ بالحديث عن بعض «المعجزات» في القرية الهندية، وبعض شعوزات المشعوذين. مثلا ظهرت في القرية عذراء مبروكة ذات شعر أبيض اسمها عائشة أيضا. تنبأت للعمدة مهيرا بأن زوجته مصابة بسرطان الثدي، فشتعها وضربوها! ثم أثبت الأطباء صحة تلك النبوءة! فمن الذي يكشف مثل تلك النبوءات للعالَمين؟؟ ومن الذي كان يرسل «الأصوات» الداخلية مثلا إلى جان دارك وغيرها؟؟

\* في الباب الخامس، يرجع إلى هند وزيجها الذي اسمه سفغان. لكن هذا مدرس هندي اسمه محمد سفغان، كان مع

زوجه في لندن! ويرجع إلى حكايات القرنين والحواقر وما إلى ذلك، فيقول إنها قد تكون نتيجة الإنطراط في السلطة (سوء استعمال السلطة)، أو نتيجة «الحبس البوليسي الطبي في المستشفيات»، ومن ثم نتيجة «الانهيار النفسي وفقدان الإحساس بالذات».

ويقفز أيضا إلى الحكومة البريطانية، التي يعطيها اسما بذنيا، ماذا تريد؟! إنها لا تريد فقط التخلص من رجال الأصالة، لكن أيضا من المثقفين! التخلص من كل الزمرة القديمة الجافة، وفتح الأبواب للجوعى الجدد ذوي التعليم السيئ والخاصة، وذلك باسم التجديد: أساتذة جدد! رسامون جدد وفنانون جدد! ومثقفون جدد!

ويتوقع أن يحدث «إحياء شيطاني»، أو «إحياء في عبادة الشيطان» - خصوصاً بين السود والملونين والأسويين في لندن! وقد اشتهر صلاح الدين شامشا بعد معجزة الطائفة، فقر البوليس البريطاني التخلص منه. لكن عندما ذهبوا للقبض عليه، فوجئوا بأنه ظهرت له ثمانية أقدام، وأنه يخرج دخانا أصفر من منخره الأيسر ودخانا أسود من منخره اليمين، وأن جسمه العريان مغطى بالشعر الكثيف وبذله يتحرك في غضب شديد!!

يسأل أيضا عن «التاريخ» الذي يوجد في متحف الشمع. أي تاريخ؟ العلم غير متسق! ففيه الأشباح والقدوسون والنازيين، وفيه النعيم وأيضا الجحيم. ويشير إلى من يقولون إن الشيوعية تقتل الأديان، بينما عدة سنرات في معتقلات النازي كانت تجعل اليهودي مسيحيا! ثم يكرر فكرة الجودية وبعض الأسفار القديمة. عن اختلاط الأسافل بالأعالي، واختلاط الملائكة بالشياطين!

\* وقرر أن يقوم بمهمة «تحرير» أو «تخليص» لندن! فزل إلى الشوارع يقول لهم إنه جبريل. فكانوا يضحكون منه أو يتجاهلونه تماما! وصدمته سيارة حاول أن يعترضها. وقال الأطباء إن قلة النوم مع الجوع وسوء التغذية، هي من أسباب زيادة هلوساته المذكورة.

\* الباب السادس عنوانه: «العودة إلى الجاهلية». وهذا الباب مليء بالسفيرة والتهجم ضد الإسلام، ولكنها المعناد مجرد شتائم وإهانات، تتألف حتى من شكليات التاريخ من ذلك مثلا، كلامه المكرر عن الواسك والطنافس التي كان يفرس فيها عرب قريش إذ ذلك!! - مع أن الفراء عندهم كان مجرد حمصير (من الليف أو القماش) يطوى ويفرش على الأرض! وهذا يؤكد أن معلوماته عن تاريخ مكة والحجاز، مأخوذة من أفلام السينما التي تصفها هوليود وغيرها!!

وفي صفحات كثيرة، تصل بذاته إلى درجة لا يمكن أن تصدر حتى عن شخص من رعاي الشتائم! واعتقد أن الكثير من هذه البذات الاستغرافية الساقطة، تعتبر ذات تأثير عكسي حقا!!

## الباب السابع عنوانه «الملك عزرائيل».

يقول إن جبريل فارشتا انطلق في شوارع لندن يصيح في رجال الشرطة: «انتظروا انتقام الرب! سأسلم إليكم بسرعة وكيلي عزرائيل! أفريقيا وآسيا والكاربيبي الانتقليات العسكرية والمذابح. القذافي والخوسيني. القتل الجماعي والتدمير النفسي وانعدام الكيان الذاتي! لكن الأوضاع هنا في لندن، ليست بهذا السوء»

ثم يقفز مرة أخرى من لندن إلى زيجات النبي!! ثم يقفز بعد ذلك رجوعاً إلى لندن!

وعلى طريقة زلياً أو كاسبوس يوحنا اللاهوتي (الأبوكاليسس)، يقول: رفع جبريل البريق وأخذ ينفخ، فاشتعلت النيران! ماندبلا والسود ياكلون منشآت الرجل الأبيض، ويضعون الأسماء السوداء بدلا من الأسماء الأوروبية. هذا هو الخصم! عدو الإنسان أو العكسائي - وقد أشارت إليه الأسفار القديمة ومفر أيوب باعتباره خصم الإنسان أو الشيطان The Adversary. وانطلقت مجسمات من للشاغبين للمسلمين البيض والسود، يضربون بالزجاجات والسكاكين والهرافات في لندن. والحرائق تشتعل، وعزرائيل ينطلق.

\* وفي الباب الأخير، يرجع إلى القرية الهندية وزيارة العمدة ميرزا. ويتحدث عن سيارته الفارسة ورمزا للمسلم المعصرى اللورد، فيسميها «سيارة الشك» أو «الذهب المتشكك» للتعبير عن مواقف هؤلاء الذين يأخذون منجزات الحضارة الحديثة مع الإيمان بالأديان والخيبيات ورفض التصرفات الدينية. / وفي رأى ويشدي أن وسائل الحياة للرغبة والأرستقراطية، تؤدي بالضرورة إلى «التحور الديني» (بمعنى التسامح والرفقة). لكن الأحداث التي يرويها هو نفسه، تبين أن مثل هذا الموقف لابد أن يتطور في النهاية إلى نتيجة من نتيجتين: إما أن يصطدم هؤلاء بالتطرف الديني والقرويين وعمال الفحم والقاتلين بالعجزات وأعداء العلم، ومن ثم يصبحون مرتلين، وإما أن يخوضوا البحر مع أهل القرية ومثل الآخرين يصلوا إلى الجنة.

\* وفي الباب التاسع، رجع صلاح الدين شامشا إلى الهند لحفر وفاة أبيه وتحصيل ميراثه. رجعت إليه عبققة الهندية. وبدأ يشعر بأنه أصبح وارثا غنيا، وأنه يبتعد عن حياته وأفكاره الإنجليزية السابقة. وفي لقاء مع بعض الشعراء والفنانين والمثقفين الهنود، ناقشوا موضوع الدين والإيمان. وقال البعض إن هذا رأى الأغلبية، ويجب احترام رأى الأغلبية ولا أصبنا من دعاة حكم الصلوة والأقلية، بينما قال آخرون إن المشكلة ليست مشكلة أغلبية وأقلية، ولكن مشكلة التنوير والعلم. لكنهم لم يجدوا طريقا إلى ذلك إلا الماركسية الهندية!! وتعبيرا عن هذا الطريق الفاشل للمسود، ينهي كتابه بأن إشارات انتشرت في الصحف عن أن جبريل فارشتا متهم بالقتل ومواجهة البلايس، فانتحر. ومات في هذه المرة موتا نهائيا!!

## الغزوة والحل:

أظن أن القارئ الكريم يستطيع أن يحكم الآن بوضوح، بأن كاتب هذه السطور لم يظلم الرجل فكرا ولا أدبيا. لكن هنا يبرز سؤال لا مهرب منه: لماذا إذن أصدرت لندن ذلك الكتاب، وأثارت حوله أكبر ضجيج إعلامي ممكن قبل أن ينتبه إليه المسلمون أنفسهم؟؟

في عام ١٩٨٩، بعد صدور الكتاب مباشرة وقبل أن تصلني نسخة منه. أشرت إليه في أحد كتبي بالكلمات التالية: «في مقابل هذه السموم والأوبئة البرجوازية، نجد مثلا أن وسائل الإعلام والثقافة في العالم الاشتراكي اتخذت موقفا سلبيا إزاء قضية الروائي الإنجليزي سلمان رشدي، بخلاف ما حدث في الغرب من ضجيج وطبل وزمر.. وهذه بلا شك قضية ثقافية كانت تستحق الاهتمام الواسع.. ذلك أن الفكر الحر الذي يتصدى لموضوع الأديان (والمعلماني)، لا يعتمد عادة على الخيال القصصي السريالي، وإنما يعتمد على البحث والتحليل والتفكير المتعمق. وهذا واضح مثلا في المراد والدراسات العلمانية في «دائرة المعارف الإسلامية» (إسلاميكا) وغيرها من الدراسات الاستشرافية الغربية، التي كانت تؤدي دورها العقلاني بين ملاعيب قصصية أو استعارات. ومعنى ذلك أن الغرب بعد إفلاس عقلانيه، يقدم بدلا خياليا للبحث العقلاني في الأديان، يستهدف به خداع بقايا الرأى العام العقلاني في أوروبا، مع زيادة الإثارة والتحميس للرأى العام الإسلامي بطريقة رد الفعل العكسي.» (كتاب «معنى الديمقراطية» ص ٢٨).

والحقيقة أنه حتى الإسلاميين المتحمسين في الماضي، كانوا يستفيدون من الدراسات العلمية العلمانية التي يصدرها بعض الاستشراقين عن الإسلام، بدليل اشتراك شيخ الأزهر وغيره في ترجمة الإنسايكلوبيديا إسلاميكا منذ الثلاثينيات والأربعينيات، فانت تستفيد حتى من عدوك إذا كان جادا وصابقا في كلامه ضدك، بينما لا يمكن أن تستفيد من عدوك ولا من صديقك إذا اتخذوا طريق الإثارة وشطحات الخيال والمبالغ أو الشقاق، ولهذا أعتقد أن الحملة المذكورة استهدفت استفزاز للمسلمين لتضوية صورتهم وتبريطهم في فتاوى وأحكام القتل والإعدام ضد الخارجين على العقيدة النبوية، مع استفزازهم في الوقت نفسه وتبريطهم في الدفاع عن معتقداتهم بالوسائل المناسبة، أو بوسائل التشويه التي تشبه وسائل هؤلاء الأعداء المصنوعين بالمواصفات اللاعقلية.

إن القارئ للتابع لأعمال محمد البساطي خلال السنوات الأخيرة، خصوصاً «مجنى النهر» (١٩٩٢) و«بيت وراء الأشجار» (١٩٩٣) و«ضوء قليل لا يكشف شيئاً» (١٩٩٣) يستطيع أن يلحظ تمكن البساطي من بلورة سمات تجرية إبداعية، شقت للكاتب طريقاً مميزاً في فن القصص المصري والعربي الحديث. وتأتي روايته القصيرة «صخب البحيرة» (١٩٩٤) لتكون إضافة مهمة في هذا المجال، تكشف عن مرحلة نضج أعمق في تجربة هذا الكاتب، يردها عمله المنشأ الدوب لامتلاك أدوات الفنية.

ولعل أهم ما يميز «صخب البحيرة» هو قدرة الكاتب على تحويل وطأة الواقع ومتغيراته المتسارعة إلى تجربة شعرية، ليس بمعنى التأسس العاطفي على زمن يائس ووفلت من قبضة الكاتب وجيله، أو بمعنى الحنين الرومانسي إلى الماضي، وإنما نجد له نظيراً في عالم الشعر القائم على الاختيار والتكثيف اللغوي من ناحية وتشبيد بنية موازية للواقع لها منطقها الخاص من ناحية ثانية، فظاهر هذا العمل الروائي سهل ومفرداته البلية، يشكلها الكاتب ببسر وبغير أدنى تكلف، أو تزئيد، ودون أن تبدو على السطح شبكة العلاقات، الضاربة بجذورها في المكان، والموغل في التاريخ وفي حيوات أناس هذا الوطن من المهمشين والعابرين.

تتكون الرواية من أربعة فصول هي «سياد عجوز» و«نوة» و«براري»، ثم فصل أخير بعنوان «ورحلوا». ودخل هذه الفصول نجد سبعة عشر تقسيماً رقمياً، فيستغرق الفصل الأول سبعة أقسام، بينما يتناظر الفصلان الثاني والثالث، فيشتمل كل منهما على أربعة

قراءة في

## «صخب البحيرة» لمحمد البساطي

اقسام، وينظر الفصل الرابع بالقسم السادس عشر الأخير، وسوف أوضح دلالة هذه التقسيمات في موضع تال.

يظهر المكان في الرواية بوصفه وحدة القص الثابتة على حين يتحدد عن طريق التقسيمات الرقمية مفهوم الزمن في الرواية. أما الشخصيات فتتمثل حالات قصصية متغيرة، لكنها متصلة بوشائج تتكشف بالتدرج على امتداد السرد.

تقدم الفقرات الاستهلالية في الرواية وصفا تفصيليا للخصائص الفيزيائية للمكان في زمن غير متعين كأنه بدء الطبيعة، أو لحظة ما موقلة في التاريخ تمتد عبر سبع اقسام رقمية، تعادل قصة الخلق، فيما يروى الفصل الأول حكاية صياد عجوز وامرأة، كانا أول من سكن المكان. المكان نفسه مواقع استثنائية، يمثل اللقاء البحرية شبه المغلفة بالبحر المقترح عن طريق مضيق يفصلهما ويصلهما في آن واحد. هذا الموقع سيصبح ساحة للحدث الروائي في النصوص كلها ومحركا لأنواع الصراع الذي يدور حوله ودأخله. وتقضى طبيعة الموقع كذلك إلى حالات معرفية وخصائص نفسية، تطبع الأشخاص القصصية بطابعها الخاص، فيتراوحون بين التجاذب إلى سكنون البحيرة الوادعة ونداء المجهول الآتي من البحر الهادر المكتسح الذي يطغى، خصوصا في أوقات النوات. أما المضيق فيمثل التقاء الساكن بالهادر، وهو البقعة التي تستمد إليها ضاحية عشوائية واقعة على أطراف البلدة القريبة. ويجوار المضيق ستنتجج موجات العنف وسيشهد أهل البلدة هجوم رجال البحيرة وأنواع الدمار الذي أحدثوه والغزع الذي أثاروه بين سكان الضاحية والبلدة في آن واحد.

وعند المضيق أيضا ستتجدد مصائر الشخصيات، فيفقد الصياد العجوز في نهاية الفصل الأول من الرواية ويقف البصر خلال إحدى النوات بصندوق غامض تدعو الأصوات الصادرة منه الناس وتلتصق بهم كالرائحة وتجذبهم كالنداهة، وسيلجى جمعة في الفصل الثاني هذا النداء ويرحل بحثا عن المجهول ولا يعود إلى المكان إلا لكي يموت قبل انقضاء الليل. ومن المضيق ستنفذ إلى البحيرة جثث رجال اغراب، غير مختونين، وستعثر امرأتا عفيفي وكراوية على جثتي زوجيهما في الفصل الثالث، إثر انضمامهما إلى رجال البحيرة ومشاركتهما في موجات العنف. وفي الفصل الأخير ستاتي المرأة الأولى - امرأة الصياد العجوز - لتسترد رفاته وصندوقه المدفون عند المضيق.

وإذا كان المكان يحتل الصدارة منذ مفتتح الرواية، فإن أهمية الفقرات الاستهلالية لا تقتصر على هذا الجانب فحسب، فمن خلال التفاصيل الواصفة للملاجع المكان الفيزيائية تظهر أهم الخصائص التقنية في الرواية.

إن القارئ يتلقى المشهد الافتتاحي من خلال عين كاميرا راصدة، تلتقط تفاصيل بصرية، فيما يبدو كلقطة عامة للبحيرة، حيث تسود ألوان ضبابية ورمادية باهتة ودكنة وقامتة، ثم لا يلبث المشهد الصامت أن يدمج من أصوات خافتة، تتصاعد عند اقتراب العين المصورة للبحيرة من البحر بأمواجه الهادرة، فيما يبلغ امتزاج السمع والبصر ذروته عند المضيق، فتكسح الأمواج الملتقى الضيق ويتردد صخبها عميقا في المجرى، تسلكين لها مياه البحيرة المرتعشة، يسفر التلاحم عن بريق ورذاذ ورغوة معتمة... ولقائع



صغيرة، فتناثر مضطربة وأسماك بلون الفضة،  
تقفز وقد طوت زعانفها، تأخذ قوسا وكأنها لتعبر  
الملتقى الصاخب، ثم تفوص مرة أخرى» (ص٩).

لا شك أن تفاصيل مثل ذلك المشهد البصري السمعي  
الاستهلاكي مستمدة من الواقع، لكن السرد لا يلبث أن  
يفضي إلى تخوم الحلم والأسطورة بما يجعل  
الشخصيات القصصية حالات فوق واقعية، تجسد  
مفهوما للمكان والزمان يجمع بين التحديد والتعميم من  
ناحية والتجريد الفلسفي من ناحية ثانية.

لنأخذ مثلا الشخصية الأساسية في الفصل الأول،  
صياد عجوز، بغير ألف لام التعريف، لا يعرفه أحد، يأتي  
ذات يوم من المجهول في قارب أسود غريب. يتوقف  
الرجل عند المضيق حيث لم يكن المكان مطروقا بينما كان  
البحر مجهولا من الصيادين. يرسم الرجل مستطيلا  
ويغرز وسطه عصا قصيرة ويرحل. يغيب ثلاث سنوات  
ثم يعود ليفرس عصا أخرى ويذهب. ويأتي من جديد بعد  
أن غاب عاما ونصف عام ليرمي بحمله من فروع الشجر  
بجوار العصا ويغادر المكان ليطوف بجزر صغيرة، غير  
مسكونة، يجمع منها أشياء متروكة مهملة، ألواح صاج  
وخشب وأوتاداً ولحاح سلك وحبالا وهوارغ علب  
وزجاجات... الخ، يبني عشية مهلهلة، ترتفع على أريع  
دعائم من فلفات جذوع النخل، يحفر لها عميقا.

وعبر سبعة تقسيمات رقمية داخل هذا الفصل، لا  
تخفى دلالتها في قصة الضلق - على نحو ما ذكرت من  
قبل - ستسكن العشة امرأة، هي بائعة سمك، التقاهما  
الصياد - فيما يشبه الصدفة اللديرة - بالبلدة القريبة من  
البحيرة. المرأة لا تحمل اسما ولا تعرف إذا ما كان

الصياد قاتلا أم مقتولا أم هاربا من شيء يخفيه، لكنها  
تأتي بولديها التوام وتميش معه دون أن يقربها. تحكى  
المرأة حكايتها التي تتفرع وتتوالد داخل القصة الإطار  
لتستقطب دورات حياة وموت شخصيات قصصية  
أخرى، مثل الخالة سكيئة، تلك الشخصية الأسطورية  
التي ظل الصيادون يأتون إلى بيتها جيلا إثر جيل،  
«تعرف أجدانهم واحدا واحدا، تصفهم وتحكى عن  
عاداتهم، وما كانوا يحبونه من طعام، في كل مرة تحكى  
تضيف جنيدا لم يسمعه من قبل» (ص٣٤)، وكان  
الخالة سكيئة والمرأة من بعدها يمثلان شكلا من أشكال  
الذاكرة الجماعية التي يتواصل الناس من خلالها عبر  
الزمن. أما الصياد فإنه يموت وهو يستمع إلى الحكاية  
وتدلفه المرأة وولداها عند المضيق مع صندوق كان قد  
أخفاه في قاربه وترحل في القارب الأسود نفسه. ويمثل  
الصندوق علامة نصية مهمة تتواشج وعلامات أخرى  
متكررة في النص على نحو ما س أوضح في موضع ثال.

وعلى حين تظل دلالة علاقة الصياد بالمرأة موزجة  
حتى الفصل الرابع الأخير، فإن هذا الفصل نفسه يناظر  
اكتمال دورة فصول السنة من ناحية ويمثل اكتمال دائرة  
النص الروائي ذاته من ناحية ثانية، وذلك حين تعود  
للرأة لاستعادة رفات الصياد وصندوقه.

وما بين البداية التي تفتح زمن القص على أزمة  
الحكايا المتوالدة داخل القصة الإطار واستدارة هذه  
البداية نفسها لتتصل بالنهاية، تظهر حالات قصصية  
أخرى تمثل دورات حياة وموت متعاقبة ومتقاطعة على  
نحو يقي إلى إرساء مفهوم الزمن في الرواية، يقوم على  
التعاقب والتداخل في أن واحد.

وإذا اتفقتنا على أن المكان يعد بؤرة العمل الروائي والعنصر الذي تعقد له صفة البطولة على امتداد السرد، فإن الشخصيات القصصية يصح أن ننظر إليها بوصفها تجسيدا لحكاية المكان مع الزمان بما يحمل من مستويات دلالية متعددة.

إن مفردة واحدة مثل اختيار عنوان «نوة» للفصل الثاني من الرواية، تقدم لنا نموذجا كاشفا لكسر العلاقة الثابتة بين الدال والمدلول لصالح تعدد الدلالات. على مستوى دلالي أول تمثل «نوة» طغيان البحر واحتياجه المضيق وطغيان أمواجه على البحيرة والأراضي المحيطة، وقد أخذ العمران يحف إليها في صورة ضاحية عشوائية، امتدت على أطراف البلدة، وتستعرض الضاحية والبلدة لنوة أخرى، مجازية هذه المرة، تظهر في أنواع التسلل والعنف والهجوم من جانب رجال البحيرة الهابطين من الجزر النائية. ويشكل ذلك الاجتياح مستوى دلاليا ثانيا. وعلى مستوى ثالث تصور كلمة نوة، بغير الف لام التعريف كذلك، وبغير تحديد زمني بعينه، فكرة الزمن في بعده المجرد، فتتوالى الفوات في هذا الفصل لتكون بمثابة دوائر زمنية متداخلة، تتقاطع فيما بينها من ناحية وتتقاطع من ناحية ثانية والشكل الدائري الرئيسى الحاكم للنص كله، بينما تستقطب هذه الدوائر ذاتها من ناحية ثالثة أزمنة متباعدة، على نحو ما وجدنا في الفصل الأول، يتجسد من خلالها مفهوم الزمن ويتعين - في هذا الفصل - في حالة قصصية هي حكاية جمعة وأمراته.

لقد اعتادت امرأة جمعة أن تخرج إلى الشاطئ لمدة عشرين نوة متعاقبة، فتجتمع ما يلفظه البحر من آثار

الزمن والناس، حجارة ذات نقوش غائرة ونصف سيف منقوش النصل وبقياء ملايس وزجاجات فارغة وبقدارتين صدئتين وبقياء درع وقطعة من زرد ونيشانا مطموسا، آثار هزائم وانتصارات منقضية، طواما الزمن واحتفظ بها البحر في جوفه، «فلاشي» يضيع في البصر» (ص ٨٩)

إن امرأة جمعة تمثل المعادل الأنثوي للصيد العجوز الذي كان أول من سكن المكان وأخذ في جمع الأشياء المهمة ليبنى عشقته. لكن الأشياء التي يلف بها البحر تكتسب في هذا الموضع من الرواية دلالة إضافية لمهوم الزمن. إن جمعة سيحتفظ بهذه الآثار ويصبح مسكننا بالتاريخ واسئلة الوجود البشري. يتأمل الأشياء أول الأمر ويقول:

«الناس هم الناس. وماذا يغيبرهم؟ بلاد تختفى. تأتي أخرى. ناس يذهبون، يأتي آخرون. السيف النيشان ماذا تغير؟» (ص ٨١).

لكن جمعة لا يكتفى بالتأمل وطرح الأسئلة، خصوصا بعد أن تعثر امراته على صندوق صغير، تبدو صفاته عادية مألوفة أول الأمر لكنه يحمل في الوقت نفسه خصائص عجائبية، أسطورية، كأنه يحوى صوت الزمن ونداء مجهول يدعو جمعة والناس للبحث عن المعرفة واكتشاف الحقيقة.

يحاور جمعة صوت الصندوق؛ يقول:

«وفيم يهكم الناس؟ يفسدون أو لا يفسدون؟ وحتى لو كانوا؟ من يشفق عليهم؟ في البحيرة. على الشط. في البلدة.

فى اى مكان وماذا يفعلون؟ الكلام سهل.  
ما اكتر ما تتكلمون». (ص ٨٢)

ويواصل جمعة حواراه مع الصوت الصادر من الصندوق، ذلك الصوت الذى يخلق ويلتصق بالناس كالرائحة ويسمبهم كالنداهة. وحين يبدو لهم أنهم كانوا يمسون به، يفلت فجأة ولا يتركهم على حالهم، يقول جمعة مخاطبا الصوت:

دوما ادراك. مئات السنين. آلاف وأنت فى القاع وما أدراك. كم مرة خرجت فيها؟ كم واحدا رايت السيف يقطع رقبتك؟ كم واحدا رايتك يتغلبا الدم؟ اه، بعد أن حمل ما حمل من شكاير الاسمنت». (ص ٨٢)

لكن جمعة سيرحل بحثا عن المعرفة وأسرار الزمن، وحين يعود بعد سبع سنوات، بصحبة رجل غريب، فإنه يجد آثار الدمار قد حانت بالمكان، فيموت قبل أن ينجلي الليل.

ولا يكشف النص عن غموض رحلة جمعة، غير أن الرجل الغريب الذى أتى بصحبته، لا يفضى سوى بأن جمعة.

«قد حكى الكثير، فهو رأى الكثير ولم يبخل بما رآه، وأحبه كل من عرفه» (ص ٨٩)

هكذا تكتمل دورة من دورات الحياة والموت ويبقى المكان شاهدا على تعاقب الزمن، فيما يواصل الناس الحكاية ويذهبون. لكنهم يبدعون أيضا أشكال التواصل وانتقال المعرفة على نحو ما ظهر من خلال حكاية الخالة سكيكة فى الفصل الأول. وهكذا أيضا تتواشج شبكة

العلاقات النصية وتتواصل مفردات النص وشخصه. وإذا كانت امرأة جمعة تعد بمثابة المعادل الأخرى للصياد العجوز، فإن جمعة نفسه يمثل معادلا آخر للخالة سكيكة ودورها فى حفظ الذاكرة الجماعية من الانقراض والتبدد بفعل الزمن وتغير معالم المكان، الصاوى لأنساق معرفية مهددة - بدورها - بالضياع.

ومن بين المفردات النصية المتكررة نجد الصندوق بوصفه علامة تحمل دلالات متعددة فى النص تفضى إلى نوع من تواشج العلاقات والربط بين وحدات النص التى تبدو فصولا منفصلة. إن الصندوق الذى استعانته المرأة مع رفات الصياد فى الفصل الأخير يحيل من ناحية إلى مقاول الانتار الذى أتى بالمرأة فى صباحها من بلنتها وأسكنها البيت نفسه الثانى، الذى سكنته من قبلها الخالة سكيكة، ويرتبط الصندوق من ناحية ثانية بالصياد العجوز الذى احتفظ به لسبب غير معلوم قبل أن يتكشف لنا أنه صندوق مقاول الانتار ذاته، وتحيل المفردة من ناحية ثالثة إلى صندوق جمعة، ذلك الذى قذف به البحر، ويدا كائه مجسداً لصوت الزمن ودافع للبحث عن أسرار الوجود الفاضة.

لقد أشرت فيما سبق بصورة عابرة إلى تناظر التقسيمات الزمنية الداخلية الأربعة فى الفصلين الثانى والثالث من حيث إنهما يمثلان تعاقب دورات زمنية متداخلة تنقسم أيضا بتناظر الحدث الروائى خصيصا من ناحية انفجار موجات العنف والدمار وإغارة رجال البحرية على البلدة وما حولها. وعلى نحو ما وجدنا فى الفصول السابقة تظهر فى الفصل الثالث «برارى» شخصيات جديدة، تبدو للوهلة الأولى كأنها تشكل وحدة

إنها الأسئلة نفسها التي دفعت بجمعة، في الفصل الثاني، إلى الرجول للبحث عن الحقيقة والمعرفة وسر الزمن والعودة ليفند في المكان عند إحساسه باقتراب الموت. لكن مصير عفيفي وكراوية يتخذ مسارا آخر. هما أيضا - مثل جمعة - سيخفيان بصورة غامضة. وسوف تمضي نوات خمس قبل أن يعودا للظهور. سيراهما أهل البلدة مع رجال البحيرة، يليسان الهلاهيل نفسها ويمسكان الشوم ويشاركان في الهجوم على الضاحية والبلدة ذاتها. وستخرج أمراة عفيفي وكراوية مع كل نوة تأتي، يخبئهما هاجس لا يهدأ، يفتشان الشاطئ عند المسيق، وستعثران على جثتي زوجيهما طافيتين

«تسحبانهما واحدا بعد الآخر وتمددانهما على الرمال الجافة، تفرغان فميهما من الطحالب، وتنفخان انفيهما وأذنيهما وتلفان جسديهما العاريين بملاءتين، وتجلسان عند راسيهما» (ص١٣٦).

هكذا يمكن القول إن النسوة في هذا العالم الروائي يواصلن الحياة فيما يجمعن أشلاء الموتى، ويكن شاهدات في الوقت نفسه على تعاقب دورات الزمن وكأنهن العنصر الإنساني القادر على الاستمرار والبقاء

إن امرأة جمعة - في الفصل الثاني - لا تتوقف عن جمع الأشياء التي يقذف بها البحر خلال نوات كثيرة تالية على موت زوجها، وكذلك فإن أمراة عفيفي وكراوية هما آخر من يظهر في المشهد القصصي الذي ينتهي به الفصل الثالث. أما المرأة التي كانت أول من سكن المكان مع الصياد العجوز في بداية الرواية فتعاود

قصصية مستقلة لكننا لا نلبث أن نتبين وشائج تربطها بشخصيات الفصل الثاني، إذ تظهر بوصفها تجليات بشرية أو تنوعات لحالات قصصية على مفهوم الزمن في المكان، بذرة العمل الروائي.

إن عفيفي البقال وكراوية صاحب المقهى، وهما من أهل الضاحية العشوائية، سيتوجهان إلى رجال البحيرة، إثر إغارتهم خلال نوات متوالية على الدكان والمقهى. سيطوف الرجلان بالجزر القاحلة، يلتقيان برجالها الفرياء الذين تتشابه ملامحهم، يحاولان استرضاءهم ويحملان إليهم الهدايا، عذرة وكرتونة من علب الحلاوة الطحينية ويعودان، غير أن عفيفي وكراوية يخفكان في مساعدهما، لكنهما أيضا لا يقيان على حالهما، فالتنوعات تتوالى تحمل هجوم رجال البحيرة المتكرر بينما تقضى طبيعة المكان الخاصة وترواحها بين البحيرة شبه المغلقة والبحر المفتوح إلى حالات معرفية تدفع بالرجلين - عفيفي وكراوية - إلى طرح الأسئلة حول سر الوجود والزمن. يقول عفيفي لصاحبه:

«ملايين السنين كما يقولون. يولد ناس ويموت ناس. ساقية تدور ولا أحد يدري الحكمة في ذلك، تأتي أوقات ياخذني التفكير. يسحبني وأجذني أفهم، أه أفهم. وفجأة يصعب الفهم. كما لو أن بابا أغلق. - يضحك عليك من يقول إنه يفهم كل شيء».

«طيب والحق؟

«أى حل؟ الدنيا كلها أسرار» (ص١٣٥).

الظهور في الفصل الأخير، لكي تضيء جانباً مهماً من دلالات النص وتشابك علاقاته.

لقد أشرت، فيما سبق، إلى أن السرد يقدم في الرواية من خلال عين راصدة، تلتحم بضمير الجمع من منظور الصيادين وأهل البلدة، فهم الرواة لحكاية المكان مع الزمان، لا يدعون ولا يدعى الكاتب معهم معرفة كاملة أو نهائية، وإنما المتاح من المعرفة يمتلكونه جميعاً بقدر متساو. وإذا كان النص يتشكل من مفردات محدودة إلا أن الكاتب يستطيع أن ينسج من خلال المحدود عالماً روائياً غنياً بالدلالات والإيحاءات والوضوح والغموض، المناوش لتخوم الحلم والأسطورة.

وعن طريق المنظور المحايد، أو الذي يبدو محايداً، يتمكن الكاتب من أن يقيم مسافة ضرورية بين الواقع والنص، فلا يخضع النص لقوانين الواقع الفعلي الذي يستمد منه عناصر القص في روايته، بل تتيح له هذه

المسافة معاينة موضوعه وهو يتولد بقرائنيه الخاصة ويمنطقه المميز، وأن يرصد نمو علاقاته وتشابكها وكأنها بمعزل عنه، على حين يعيد الكاتب إلى تكرار علامات نصية بعينها، مثل البحر والبحيرة والمضيق والصندوق وغيرها. وتتخلل هذه العلامات النسيج الروائي وترتبط بين عناصر القص ومفرداته بما يشكل بنية متماسكة، موازية للواقع المعيش وما يشتمل عليه من تفكك وسهولة. وداخل بنية هذه الرواية الصغيرة المحكمة، يعيد الكاتب تركيب العناصر والمفردات المكونة للقص، على نحو يجعل المكان بؤرة للرواية والعق التاريخي امتداداً لها، ذلك الامتداد الذي يتجسد عن طريق حالات قصصية منفصلة ومتصلة، تمثل توالداً لأنساق معرفية متباينة، تتقاطع أحياناً وتتصادم، لكن الناس يعرفون كيف يحفظون ذاكرتهم الجماعية وكيف يبدعون أشكال التواصل وأنفس الجميل.



## جمال عبد الناصر نحات ما بعد الحداثة

يفامر النحات الشاب جمال عبد الناصر مفاخرة غير محسوبة النتائج إذ يضرب بجراة في متاحف محكمة وعفوية معاً فتنتسب إلى ما يمكن أن نسميه ما بعد الحداثة.

لاشك أن جياكوميتى وبرانكوزي وأضرابهما من نحائى «النحت الفراغى» من أسلاف هذا الفنان، فإذا كانوا حداثيين، تخلوا عن مواضع النحت الكلاسيكى والرومانسى والتعبيرى جميعاً، فإنه هو قد انضم إلى طائفة تاتى بعدهم، تفيد مما أضافوا إلى فن النحت، بلاشك، ولكنها تتجاوزهم.

وما من كبير جدوى فى أن تنصيد «البطاقات» الفنية وتلمس «التصنيفات» النقدية لكي نضع أعمال هذا الفنان المجدد المغامر فى «خانة» تريخ ضميمنا النقدى ونستكين إليها. حسينا أن ننسبه إلى ذلك التيار العريض الذى يكتسح الساحة الفنية . بمختلف أنشطتها . ونسميه، بقدر من الغموض وعدم التحدد - «ما بعد الحداثة».

إنه يكسر - إذن - كل مواضع الجمال التقليدية أو الحداثية على السواء، ويسعى إلى إنشاء جمالية أخرى، فيها من التشويه المقصود قدر كبير، وفيها من روح السخرية وربما السخرية السوداء، وفيها أيضاً وأساساً احتجاج متصل.

على أن الأهم فى ذلك أنه يتوسل إلى هذه الجمالية بوسائط أو أدوات - هى نفسها مضمون ودلالة - لا تنقيد إطلاقاً بأى مواصفات مسبقة.

فهو أولاً قد تخلى تماماً عن «رصانة» النحت - كما كنا نعرفه منذ دهور - وضرب عرض الحائط بقيم الرسوخ والثبات والتوزيع المنسق للكتلة، وإن لم يفعل فى الأغلب الأعم توازننا حرجاً يصل فى بعض القطع إلى درجة عالية من موسيقية مكتونة.

وهو ثانيا قد تخلى تماما عن «مادة» أو «مواد» النحت التقليدية، فما من رخام أو برونز أو جرانيت أو صوان أو ما يشبهها من خامات مخلقة تخليقا كى تضارعها أو تشابهها، فإلى جانب «رغوة» منحوتاته - أو قطعه الفنية - وجنوحها إلى نزوات تشكيلية مختلفة الاتجاهات، وإلى جانب مرح ألوانه - واللون أو اللونين عنده أهمية خاصة - فإنه يفيد من مواد خام هي إلى الهشاشة والعرضية والقابلية للزوال أقرب، ما من طموح إلى «التخليد» أو إلى «البقاء» فى وجه كبر الزمن - كما كان الشأن فى النحت قديما وحديثا - وليس ثم صريحة لها صلف تحدى الفناء، بل نحن هنا بلزاء قطع كانتها لعب أو دمي أو مسوخ.

من المواد الخام الأثيرة إليه مزق السلك، والمسامير، وقطع الحديد المشغول، والأزوار، والشرائط والسلاسل، وأغطية الزجاجات، والزجاج المكسور، والخبيط والحبال، والطين المحروق الذى نحس فى ملمسه خشونة متعمدة أو آثار العجن أو علامات أصابع الفنان الماكرة، إنه يلتقط هذه المادة الخام الجاهزة، من عرض الشارع، ليحيلها بقوة الفن - وفى سياق الاحتجاج أيضا - إلى شئ آخر، شئ يظل محتفظا بما فيه من «سوقية» و «ابتذال» لكن تستحيل هذه السوقية إلى قيمة جمالية ليس فيها من السوقية أثر، ويصبح الابتذال الخام اتساقا من نوع آخر، حتى لو كان هذا الاتساق قائما على التناثر والتضاد.

إذ إن التضاد - أو التزاوج بين ضدتين - هو من سمات عمل هذا الفنان.

وإية ذلك أنه يمزج أو يوحد أو يجار - على الأقل - بين محيطيات النحت والتصوير، إن تلوين منحوتاته بتلك الألوان الزاهية للعبو مرة، أو الشاحبة أو القاتمة مرة ومرة، والجمع بين مسطحات تترك الألووية فيها لنوع من التصوير التجريدى أو «التبقيعى» من ناحية و بين تشكيل نحى فراغى أو مصمت فى القطعة نفسها، ذلك كله مما يندرج فى سياق الجمع بين التضادات والتوفيق بين أنواع من الفن التشكيلي ليس جديدا الآن ولكنه موقف هنا وفعل فى أن يعطينا رسالة ما، مضمرة وخفية، وأحيانا سافرة بل صارخة، هل هى رسالة تقول عدمية هذا العالم أم عبثية هذا المجتمع؟ هل هى سفرية منا وهما أوصلنا إليه مجتمعنا من ترد وانهايار وتفكك؟ أم هى احتجاج زاعق على تلك الأحوال؟

ها نحن - مثلا - بلزاء منحوتات صغيرة، كائنات توحى إلينا إيجابا قويا بمساجين فى ملابس السجن المخططة، مبتورى الروس، لكنهم بالقطع غير مستسلمين وغير خائفين، فى أوضاعهم الملتوية المنتزعة بالآلم ربما، أو بالتردد.

ثم ها نحن بلزاء كرسى عادى خشبي أخرجه الفنان من سياق الاستخدام اليراجماتى العلى فاستحال عملا فنيا بأن أضيف إليه ما يجعله غير قابل للجلوس عليه، إضافات توحى باختلاط العضوى والجامد، والإنسانى بالإنسانى.

مما يقترب من ذلك قطعة سنجد فيها راكبا للدراجة، كلاهما قد انفصل نهائيا عن كل محاكاة للظواهر «الطبيعية» المعبودة، كلاهما قد تغيرت فيه النسب والمقاييس والمعابير وإن كان فى القطعة - مع ذلك - ديناميكية مؤثرة وطاقة كامنة تكاد تتفجر أو توحى بالانفجار.

---

ذلك كله مما يسرى في أعمال هذا الفنان كلها: تحويل القيمة النفعية إلى قيمة جمالية مستحدثة.

الفنان يكسر مواضع الجمال التقليدية والحداثيّة . كما أسلفنا - لكي يحل محلها قِيَمًا مستحدثة تعتمد أساسا على التشويه وصدمة تغيير العالم أو القسمات التي نعرفها في حياتنا اليومية أو فيما توارثناه من أعمال فنية، على السواء.

الفنان يمكن أن يمزج بين السمكة والإنسان، أن يصنع لنا حورية للبحر، بألوان صارخة، قيمة اللون هنا - فضلا عن التشكيل المجسم - قيمة أساسية.

وقد يقيم الفنان صرحا كأنه طوطم إفريقي بدائي جهم وصارم وهائل، ولكنه طوطم إنثوي شائه منيعج الانثوية كأنه يعارض وينقض فينوس الإغريقية «الجميلة» طوطم تمتزج فيه الرهبة بالسخرية، والروع بالشبقية البدائية، ذلك أن تحويل البشاعة إلى قيمة جمالية - في إبراز فك مريع مجسم شائه، مثلا، يلهمنا بروح غامض كأنه أت من أغوار مدفونة في طبقات النفس البدائية.

وهو مع ذلك قادر على أن يبدع قطعاً من النحت الفراغي باستخدام مواد جاهزة من الحديد المشغول المزخرف، لكي يخلق منها طيوراً محفلة كبيرة مزينة الوجود، لا يعوزها قدر من «الجمال» التقليدي، كما في قطع الديك أو الطاووس، أو كما في نحت لنتب أو كلب يكاد يتسق مع التصوير «الجميل» ولكنه مغرور كله بربوس مسامير متجاوزة - ولونة - تخرجه من المستوى المألوف تماما.

ولكنه لا يتردد - أولا يتورع - في أن يصل في التشويه والسخرية إلى حد البذاءة الصريحة، إذ يضع صنيورا عادية موضع عضو الذكورة في قطعة نحتية تتحدى كل أعراف الجمال «المهذب» أو المألّف stylized، أو كما نجد في قطعة أخرى توحى بأنها راقصة أو عارية، مصنوعة من مواد مثل السلك أو الخيط، وتضرب كل مقاييس «الجمال» المصنوع الجاهز المألوف، وهي مع ذلك ليست سخرية بحتة بل فيها أيضا نوع من اللذة الشبقية بالاستعراض ومن المتعة التشكيلية بقرعة الصدمة والاستحداث.

على أن الاحتجاج عند هذا الفنان قد يصل به إلى حد المباشرة الصريحة، والصوت العالي، كما نجد في نحت له هو تمثال الصرية الأمريكي، وقد حملت القنابل والصواريخ في حضنها ورنعت بدلاً من المشعل سيفاً مسلطاً على الحرية، وهو في هذا يقارب ما صنعه السيرياليين عندما أضافوا شاري إلى الجيروكندا مثلا.

إننا نجد عنده مثلاً قطعة توحى بإنسان متكسر المفاصل، لا يرتبط ساقاه بفخذه إلا عن طريق زمبرك وإه مفكوك، ليست الأطراف هنا هي المتكسرة بل ما يتكسر هو القيم المكرسة الموضوعية موضع السلطمت المغرور منها (اتصال الأطراف بعضها ببعض).

---



---

ثم فاصل دقيق بين قيمة التشويه - وجماليته - وبين الكاريكاتير. ولا يسقط جمال عبد الناصر - رغم ما قد يبدو لعين غير مدركة - في هوة الكاريكاتير، ولا أعنى التقليل من شأن الكاريكاتير ولا تحقيره، فإن الكاريكاتير بلا شك وظيفة اجتماعية هامة، كما أنه يصل في بعض الأحيان إلى مستوى فني وجمالي هام - وإن ظل في حدود ما يسمى بـ «الفن الصغير» Minor art.

و على رغم الاحتجاج الواضح في أعمال هذا الفنان فإن التشويه عنده ليس مجرد «محاكاة مشوهة» للأصل، بقصد اجتماعي أو توضيحي. هنا خروج كامل عن «المحاكاة» بكل تنويعاتها - بما في ذلك الكاريكاتير - إلى ساحة من الإبداع القائم برأسه أصلاً دون قصد إلى مشابهة أو تقليد شائه أو غير شائه.

قال الناقد السويسري أندرياس لوزلي: «يشيع في أعمال جمال عبد الناصر حس بالقوة، بينما يخيل للمرء - للوهلة الأولى - أن عمله يعطينا انطباعاً بالبساطة والوضوح، ولكن التامل يكشف فيها عن ديناميكية مرهفة مركبة كامنة. إن تركيباته تنم عن توازن ناجم عن التوتر الكبير بين للساحات اللونية وبين ما يبدو على بعض أعماله من مظهر غير مكتمل وغير مصقول، مما يجعلها أكثر جاذبية».

وليس لي خلاف في ذلك، وإن كان هذا الانطباع يغفل أهم ما في عمل الفنان، في تقديرى، وهو الطاقة العارمة التي توشك أن تكون بدائية، وهو ما يكتفى بأن يسميه الناقد السويسري «ديناميكية» أو «توتراً».

أما الناقد الإيطالي أنزو بيلارديللو، فيقول إن جمال عبد الناصر يتحرك بين السيريالية والتعبيرية والفن الفطري (النايف) هذا إلى أنه يملك قدراً طيباً من التحكم في أدواته التي يستخدمها بطريقة غير تقليدية على الإطلاق.

وهنا أعود إلى ما قلت من أن التقنيات النقدية قد تساعد على تذوق المثقف للعمل ولكنها لا تستنفده ولا تحيط به.

لا أحب أن الصق بعمل هذا الفنان بطاقة الفن الفطري مثلاً، فهو في ظني يمت إلى الفن البدائي، وإن كان يعود إليه بوعي مكتمل مشبع بإنجازات الحدائق وما بعد الحدائق، فهو إذن يتجاوز الفطري (النايف) كما يصدر عن البدائي الأفريقي أو الآسيوي دون أن ينحصر في إطاره.

أما السخرية عنده فهي ليست لطيفة بل جارحة، سواء كانت سافرة واضحة أو خفية مضمرة.

إن الوجه الإنساني الذي يستند إلى - أو ينبثق عن ساقى دجاجة، مثلاً، أو القامات المشوهة - عن عمد وقصد وليس عن مجرد عفوية فطرية - البهون المتضخمة الوارمة تحت قبة توب هات صغيرة، والعيون الجاحظة، ليست أشياء لطيفة، بل هي حادة ومؤلة.

---

---

عنده قطعة هي أصيص فيه زهور صناعية، كان يمكن أن تقبل في إطار جمالية تعبيرية، لولا الوشى الأصفر المنعم الذي ليست فيه صرخة التعبيرية أو عاطفيتها. هذا الفنان، بصفة عامة، مضاد للعاطفية، وإن كان في هذه الضدية نفسها نوع من الانفعال الصريح يقارب انفعال الطفل أو البدائي - وللطفل والبدائي انفعالات معقدة ومركبة ومختلطة ملتبسة لا علاقة لها بوجه «البرائة» الرومانسية الخادعة أو المخدوعة.

إن المسوخ والأشكال البدائية الشائنة التي تصدنا في عمل هذا الفنان، إنما هي في الأساس نقض - أو وعى ضدى متجسم - لقيم التعقل والوسيط الذهني والإحكام في الصنعة والنعومة المصقولة المدفوعة للحواس، وهي التي اعتدنا أن نجدها في أعمال النحت التقليدية أو الحداثية على السواء.

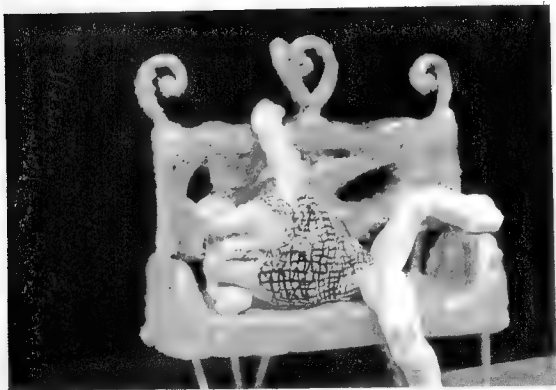
واقترام الفنان ساحة التلوين يؤكد هذا اللحوض للقيم المكرسة والمسلماة في فنه، إن ألوانه التي تميل إلى تنويعات على الأحمر بمختلف درجاته وشبهاته، والأبيض الساطع أو الأشهب، والأصفر أو الأخضر أو الأزرق التي توحى إليك بمزيج من لعب الأطفال وملابس مهرجى السيرك والطواطم الأفريقية المخوفة أو المأمول في استرضائها، فضلاً عما أسلفنا من انتفاء الأرثوذكسية (القويمة المطردة على سنن مطروقة) في اختيار المادة الخام - مزجاة وملقاة وعرضية - كلها تؤكد هذا الوعي الضدى، أو ما يسميه الفنان نزعة التمرد المستمرة عنده.

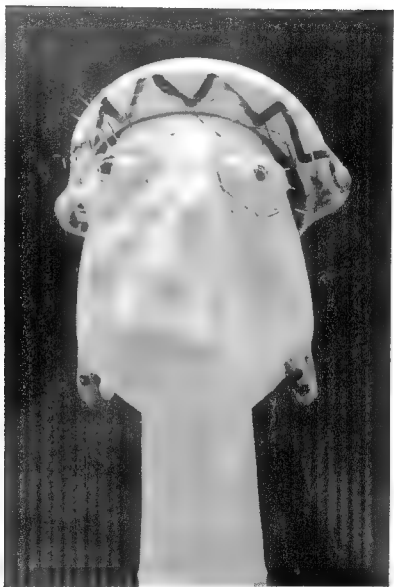
إنه إذ يزجى لنا العرضى والهش واليوعى المبتذل يؤكد جمالية جديدة تقع فيما وراء العرضى الهش المبتذل، تضمها وتتفنها في أن معا.

وبذلك فهو ينفي ، عملياً، ذلك الزعم الشائع بأن هناك مادة خاماً فنية، ومادة أخرى غير فنية، كما كان الزعم يجري، منذ فترة، بأن هناك عبارات شعرية وعبارات غير شعرية لا يصح أن تأتي في الشعر. لقد أسقط الشعر الحداثي هذا الزعم تماماً - كما أسقط الفن التشكيلي الحداثي - فلا عبرة بما كان يسمى طبيعة المادة - أو العبارة - بل العبارة كل العبارة بكيفية إثباتها في سياق العمل الفني، الفنان قاهر - كما هو الحال هنا - أن يضفى على المادة - أو العبارة - المزجاة المأخوذة عفويا من عرض الطريق أو من نفايات الحياة اليومية، سرأً وسحرأً بقوة فنه وقوة الانتقال من سياق على يوعى مبتذل إلى سياق فنى له فنتته وإلهامه.

---

جمال عبد الناصر  
نحات ما بعد الحداثة









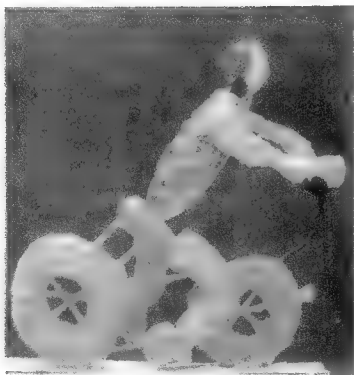






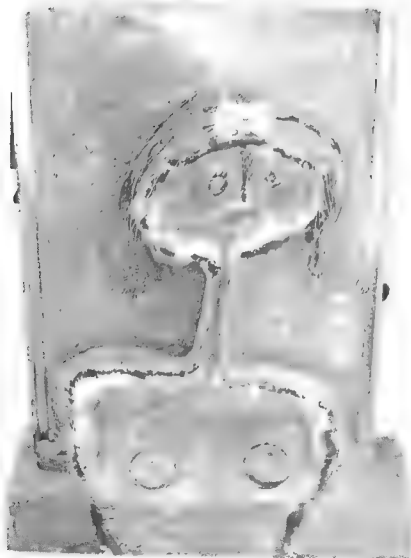












الماء أصل الحياة. والسقا حمل الحياة لكل الكائنات. هو أوزيريس في التراث المصري القديم وهو ملاك النماء على الأرض، في سعيه الدائب بين الحنيفة المعموية والبيوت؛ تتحد الوسائل والغايات.

وه السقا مات» هو الفيلم الاستثناء لصالح أبو سيف. يستهله بالطواف بمانن وقياب تماثيق السماء لحظة السحر. لحظة تميل الماء لبلور مصهور وسيل من نور. لحظة تعد المثلث أن يك أربطته بالأرض؛ أن يتحرر من قيود تفرقه في التفاصيل، تشده لنداء الجسد أو حتى تلزمه بقضايا المجتمع، ليبصر على سفينة الوجد في أجواء الصوفية.

ولن الرواية بطبيعته. يفتح صدره لوصف المواقع بتفاصيلها والشخصيات بملاحها ودخائلها. بهيم ويسوح في مشات الصفحات. بينما الألام؛ هياكل متكاملة من الأحداث، تضيق بالسرد وتمتنع عن التعليق، تنتقى من التكرار وتعيد ترتيب المواقف بما يقوى الترابط ويثرى المشاعر، إن ما يستطرد الروائي في وصفه على مدار صفحات تحيط به لحظة عامة كاشفة عن جغرافية المكان أو لحظة مكبرة تضيئ بسرائر النفوس. وفيضلية السينما هي التركيز حيث تعرض وقائعها في تسعين دقيقة على المشاهدين في الصالة.

ويُسل فيلم «السقا مات» خيطا من رواية يوسف السباعي لينسج رؤية خاصة لصالح أبو سيف خلال السقا، حمل النماء للبستان والتطهر لبني الإنسان.

ولا تكاد المشاهد الأولى تنطوى قبل أن ندخل في دنيا الفيلم تصبحنا شخصياته بالألمها وأمانتها. يستحضر السقا ذكرى زوجته الحبيبة «أمنة» ذات الوجه

ولكن «السقا مات»

مخلدا في السينما المصرية

النوراني، ويجتر مرارة الغراق. «أمنة» تؤذع حبها بغرس شجرة الحناء في بستان السراي حتى يشع شذاها على مر الزمان. وتقوم «أمنة» على رعاية السقا حين توقع به الحمى، وتثوب عنه في نقل الماء إلى البيوت، مخترقة حاجز التقاليد فنلوك سيرتها الألسن وتطرد من الخدمة في السراي.

وقد قدر «لأمنة» أن تصير شهابا يشع ضياؤه في دنيا السقا ثم لا يلبث أن يفارقه ليسكن تجلياته. وتعالى الخاضع مع «أمنة» حتى تهب السقا وليدا ينثر البسمة والأمل في درب حياته المعتم.

وينجح الفيلم في تقابل طرفي الصراع «شوشة» و«شحات» أفندي، حمال الأموات والفارق في الشهوات. ويكون لقاء القطبين في مسقط الساجدة «زمزم» الذي تجلس أمامه مثل سلة الفاكهة المتناضجة، تسيل دلالاته وتثير شهية الزبائن؛ فإذا ما راوغ أحدهم في دفع الحساب استدعت له صبيانها يسلبون عنه ملابسه مثل الذبيحة.

وقد رأى صلاح أبو سيف أن تكون «زمزم» امرأة كاملة النضج حتى تكشف عن شهوة شحات أفندي لأول وهلة؛ كما انتقص من عمر شحاتة عقدا أو يزيد من السنين ليحمله في مرحلة الفجولة، وذلك في مقابل السقا ربان سفينة العفة والقيام على دفة الطهارة.

وتستخدم السينما أدواتها لتصل إلى ذروة التعبير خلال مشهد المسقط الذي يبدأ بتبادل عبارات الغزل المكتشف بين «شحات» و«زمزم» فتثار شهيتهم وشهوتهم حتى ينقض عليه صبيان «زمزم» يستخلصون الحساب

من كرامته. وأصابع مدنية تخرج «جواهرها» من رأسها قبل أن يحل بهم السقا ويفرد جناحه على شحاتة المسكين، يحمل عنه الوزر ويفتديه في دفع الحساب فيكون اللقاء نقطة تحول لكليهما.

يطوى السقا تجلياته في صحبة حبيبته الراحلة ليستقبل شحاتة الذي اعتزل مسكنه وباع مخلفاته ليرد دين السقا؛ أول كائن يناظره كإنسان ويفتديه ويصون كرامته. وسرعان ما يسكن شحاتة بيت السقا وقلبه أيضا.

وكما انعقد السقا على عقدة العجز أمام الموت حتى فارت نفسه بالهواجس وفاضت عنها الوسواس، يكون حل عقده على يد شحاتة، أفندي الذي يستهوى السقا لياخذ حظه من الدنيا؛ فيلبس السقا دعوت للخروج عن تجلياته. ربما لأول مرة. للدنيا، إلى المهوى. وعندما تخطر عزيمة ذات الأنوثة المباحة يتعلق بها مصير شحاتة ويقضى حياته في سبيل ساعة عشق معها.

وصلاح أبو سيف صانع فنان يسقط بعض ما لا يتفق مع النسق السينمائي ويحرك المواقف عن موضعها الأصلي في الرواية حتى تفيض على ما قبلها وتلد ما بعدها. وقد حرك صلاح أبو سيف مواقف المصم من موضعه في الرواية ليكون رمزا لغسل الأحرار والتهميد لاقتران السقا بزكية. وإن لم يتم. وتعتمد ابنة صديقا له حين يكشف بعض الحب العظيم الذي ربطه بأمه.

وتطوف «أمنة» بتجليات السقا فتسمو به درجات العفة والنقاء حتى أنه لا يمي لزكية الصبية اليازمة وجوها، بينما يجثم شبح عزيزة على صدر شحاتة فتزهق روحه على أثر ممارسته طقوس الاستعداد لليلة العشق.



ابتداء من اعداد اللحم «بالتحويجة» وختاماً بفنجان القهوة المسلع بالعنبر حتى امسى العشاء الاخير لأفندي الجنازات.

وحين يصدم السقا في احلامه الصغيرة بخطفة زكية لشاب في مثل سنّها وحين يحفظ الموت صديقه الوحيد تفور دوامة الوماس وتزأر عقيدته الخامدة فيسقط صريع المرض.

وإذا كانت السينما هي فن الحركة إلا أن صلاح أبو سيف يجمدها أحياناً من أجل بلاغة التعبير عن الانهيار النفسى للسقا في لقطة ثابتة مكللة بالسواد.

وصلاح أبو سيف هو للحب الأول لشخصيات أفلام يتعاطف معها حتى لو اختلف معها. يحرص على كشف معدنها الطيب حتى لو خالف ذلك سياق الرواية كما في تضامن أهل الحي لتجهيز شحاتة وتشجيع جنازته ومواساة صديقه وتأجيل ليلة زكية مراعاة لأهزانه.

وكان التحول الأول في حياة السقا على أثر معاشته لشحاتة الذى يهبط به من تجلياته ويخرج به للندى ويوصيه أن يأخذ حظه منها ويلفت نظره لزكية؛ أما التحول الثانى في حياة السقا فيتم عندما يضع طاقته

الروحية في قبضته ليكسر «دجل» وعصابته ويؤمن ليلة فرح زكية على ابن الفكهاى.

وفى المشهد الاخير تتحقق نبوءة أمنة وينصب شوشة ريساً للسقاين على كشك الحنفية العمومية ليرفع ميزان العدل ويوزع الماء بما يرضى الله بينما يسير أبنة الصغير على سيرته ويسمى إلى البستان ليرى شجرة الريحان.

وإذا كانت رواية يوسف السباعى مرثية عن الموت يختمها بانتهاء البيت وموت السقا تحت الانقاض وافتقاد الابن الصغير للملجأ والأمان. فإن الفيلم يناهز قاعدة الحياة ويعبر الموت كاستثناء. لتستمر الحياة فى صيرورة أبدية. ويصير «السقا مات» زغردة للحياة تتسع للملاعب الصغير ومشاغباته. ويعبر السقا الأهزان وينال الأمان ، ويرفع زاية العدل ليشتع النقاء ويشيع النماء.

«ولنبلونكم بشيء من الخوف والجوع ونقص من الأموال والأنفس والثمرات وبشر الصابرين..»

صدق الله العظيم

تحية لأستاذنا الكبير صلاح أبو سيف فى عيده الثمانين متله الله بالصحة واستمرار العطاء.



فى ميدان درس الرواية نظريا وتطبيقيا، ثمة تيار متعاظم تجتمع جهود رواده على هدف عام، هو بحث العلاقة بين الرواية والمجتمع. ولهذا التيار جذوره التى تمتد إلى البدايات الأولى لـ «زوغ الفن الروائى فى العصر الحديث» وظهور الأفكار النقدية التى صاحبت وتابعت هذا النوع الأدبى، وسعت إلى التنتظير له. ولا يعنى نمو هذا التيار وأهمية المفاسرات العلمية التى يخوضها أصحابه، والجهود النظرية والبحثية التى يقدمون بها، أن مجال عملهم، وألغى صار يعرف بعلم اجتماع الرواية، يخلو من المشاكل أو الصعوبات. بل على العكس من ذلك، فهذا المجال خاصة (وعلم اجتماع الأديب عموما) واجه، وما زال يواجه، عددا من المشكلات التى تشكل كامله. وربما كانت المشكلة الكبرى متمثلة فى تحديد طبيعة الصلات التى تربط بين للرواية والمجتمع. إذ لا يكفى أن تقر بوجود صلات، وإنما يجب تعيينها على وجه الدقة إذا كنا نهدف ممارسة البحث العلمى وليس إطلاق التعميمات غير الدقيقة، والتى قد يعززها السند الواقعى. بعبارة أخرى، ينبغى تعيين الإطار أو الأطار المرجعية الاجتماعية للرواية. هنا، يواجه المتابع لأدبيات هذا التيار، خاصة فى مرحلته المعاصرة، باختلافات بيئية تتصل بتحديد ماهية «الاجتماعى» الذى يرتبط بوشائج معينة مع الرواية، أو يتبادل معها التأثير والتأثر. فقد يعنى الاجتماعى «المجتمع» عموما، دون تحديد لمناصر أو عمليات اجتماعية معينة. وهذا تعميم فضفاض بلاشك، ولا يفيد. وقد يعنى الاجتماعى «البناء الطبقي» أو «جماعات المثقفين» أو «جماعات الكتاب» أو «الأجيال الأدبية» أو «القيم والأيدولوجيات ورؤى العالم» أو «السوق» أو «وسائل الاتصال» .. إلخ. وهنا يثور تساؤل: هل أى من هذه العناصر كافٍ بعينه لتفسير علاقة الرواية بالمجتمع، أم ينبغى حصرها وجمعها كلها فى كل دراسة تسعى إلى فهم هذه العلاقة، وهل هذا الإجراء أو ذلك يعد إجراء علمياً؟

## إتجاهات أساسية فى سوسولوجيا الرواية

يضاف إلى هذه المشكلة النظرية والمنهجية الكبرى مشكلة أخرى تتمثل بطبيعة الرواية ذاتها، وما طرحه من تحديثات مستمرة على دارسيها. وأعطى بذلك أملاك الرواية، كنوع أدبي، حرية غير محدودة، وتأييدها على التعريف المحدد والمستقر، وقدرتها الهائلة على التمثل للمعد لمحيوات البشر ومشكلاتهم وطموحاتهم، وانفتاحها على الأنواع الأدبية الأخرى، ومساهما، الذي لا يخفى، إلى البحث عن جماليات جديدة ومتجددة.

إن عرضنا لأهم الاتجاهات النظرية والبحثية الرافدة في حقل سوسيولوجيا الرواية ربما يسهم في تعريفنا على أهم الإجتازات التي تحققت في هذا الحقل، وطبيعة المشكلات التي تواجه التخصصيين فيه، وقد تكون العبرة إلى الجذور خلو أولية ضرورية لتقدير الإجتازات وإدراك أصول المشكلات، يجرى، بعدما تصنيفنا للاتجاهات، وفقا لمواقف كل منها من طبيعة الفن الروائي وعلاقته بالمجتمع.

#### نظرة على البدايات والتطورات

ليس تصفا إذا جديدا لقلة البدايات بعصر التنوير في أوروبا، فهناك أمران يسوقان ذلك التجديد، أولهما هو أن الرواية قبل ذلك العصر (القرن الثامن عشر) لم تكن قد تبلورت ملامحها كنوع أدبي متميز عما سبقتها من أشكال النص، والثاني لم تكن هناك أفكار ذات أهمية حول علاقة الرواية بالمجتمع، والأمور الظاهري هو أن ذلك العصر كان قد شهد نقلة جديدة وهامة في ميدان الفكر، وأكبت ما طرأ على المجتمعات الأوروبية من تحولات هائلة في اتجاه العلاقات التجارية والصناعية الرأسمالية. وكان للمصالح لهذه النقلة هو اعتماد للكثيرين بما تمارسه الأيضاع الاجتماعية من تأثير على الانكسار والقيم وأشكال المعرفة المختلفة ومن بينها الفنون، واهتمامهم كذلك بالمقارنة بين الثقافات والشعوب، وتبلور وعيهم بالمجتمع بوصفه بناءً موضوعياً يتألف من نظم وعمليات دينوية. وكانت تلك النقطة بمثابة البداية الحقيقية لتأسيس علم اجتماع حديث.

قدم مفكر عصر التنوير في كل من ألمانيا وفرنسا وأسكتلندة أفكارا وطروحات هامة كانت، رغم قصور بعضها، وميكانيكية البعض الآخر. بمثابة الإسهامات المبكرة لنشأة سوسيولوجيا الرواية. فقد جاء في كتاب فريدرش فون بلانكنبورج F.von Blanckenburg «مصالحة حول الرواية» (١٧٧٤) أن «الروايات لا تنشأ من عترة اللغزتين وحدها، فعادةات العصر وتقاليد كانت هي التي تشمها ويوجد بها، وفي كتابه مساهمات في نقد الأدب الحديث» (١٧٩٨)، يذكر أوجست فلهلم شليجل A.W.Schlegel أن «الرواية هي النقلة التي يمس عندها الأدب الحياة الاجتماعية مسا مباشرا»<sup>(١)</sup>. وأقدم هرنو J.H.HERDER بشايفه الظاهرة الجمالية، ويشير إلى الكشف عن صلاتها بالعصر والوقائع المادية للموسم التي تحيط بها. وكانت مدام دي ستال Mme De Stael (١٧٦٦ - ١٨١٧) في فرنسا تلح على الجمع بين مفهوم الأدب ومفهوم المجتمع في دراسة منهجية واحدة مستفيدة من الأفكار المطروحة آنذاك حول «روح العصر» و«روح الشعب» و«روح القوانين». وذلك جهدا وأشما في تفسير الأدب في ضوء علاقته بـ «الطابع القومي» الذي يعد - في رأيها - نتاجا لتفاعل معقد بين النظم الاجتماعية مثل الدين والقانون والسياسة. إلخ. ولأحلت دي ستال أن ثمة علاقة بين تطور الرواية وبين تمتع المرأة بمكانة محترمة في المجتمع، واحترام حياة الناس الخاصة وعلاقاتهم الاجتماعية والعائلية. وأن الطبقة الوسطى تلعب دورا هاما في تطور الرواية، وذلك لأن هذه الطبقة تفرز الحرية والفصيلة والقيم الأخلاقية التي تعد شروطا ضرورية لتقدم الفن. ورغم الطابع الضعيف والنزعة السببية التي غلبت على أعمال دي ستال، إلا أن ملاحظتها كانت تمثل، آنذاك، شيئا جديدا في ميدان التفسير الاجتماعي للأدب، مما جعلها تحتل - من وجهة نظر البعض - موقع الريادة الحقيقية في هذا الميدان<sup>(٢)</sup>.

ومع التطورات التي لحقت بالمجتمعات الأوروبية، والمشكلات التي ظهرت فيها من ناحية، والحدود الجمالي للرواية ووقوعها - بوصفها نوعا أدبيا - على قدم المساواة مع الأنواع الأخرى من ناحية

ثانية، أخذ البحث يتعمق عن طبيعة العلاقة بين الرواية والمجتمع. وكان ثمة اتجاه مناخس للزعة الحتمية التي اتسمت بها أعمال المفكرين من أمثال هردر ودي ستال. بمعنى هذا الاتجاه إلى إبراز الصلة بين ما أصاب الأدب والفن من تفتت وفقدان للوحدة والكلية من جهة، وبين النمو المتعاظم لظاهرة تقسيم العمل والتباعد الاجتماعي والاقتصادي من جهة أخرى. فقد كانت إحدى الأفكار الرئيسية لدى المفكرين الاسكتلنديين آدم سميث A.Smith (1723 - 1790) وأدم فرجيسون A.Ferguson (1723 - 1816) مر أن تقسيم العمل أسهم في تحقيق ولعة في الإنتاج وتقدم في التكنولوجيا، إلا أنه أفسد، في الوقت ذاته، إلى انهيار الوحدة العضوية التي كانت تتميز بها مجتمعات ما قبل الصناعة. وكتيجة غير مقصودة لهذه التطورات، تبيّنت وحدة الفنون، وتعددت أشكالها، وصار الأدب مهنة لها مستروها، وخضع الإنتاج الأدبي لمخاط السعة التي تباع وتشتري في السوق.

وقد وجدت هذه الفكرة صدى قويا لها في أعمال الفيلسوف الألماني هيغل G.W.F.Hegel (1770 - 1831)، خاصة في مؤلفه عن فلسفة الفنون الجميلة، حيث يذهب إلى أن الفنون والآداب، مثلها مثل القوانين، ليست سوى تعبير عن المجتمع، وهي ترتبط بما يخرأ على الحياة الاجتماعية من تطور، فالصلة كانت الشكل الملائم للإنسان «الكلية» Total في العصر اليوناني القديم، والشاهد على هذا الإنسان أيضا. وكانت تلك «الكلية» Totality نتيجة عدم وجود تقسيم بين المجتمع والدولة، وعدم وجود تمييز بين العوالم الخاصة والموال العامة. كما أن الملحة كانت تعبيرا عن تلك «العصور اليونانية». أما العالم المعاصر الذي يتميز بالفردية والافتصص، ويعتمد القوى السياسية والبيروقراطية، فقد نزع الإنسان من علاقته الوثيقة بالطبيعة، وهي العلاقة التي كان يقوم عليها الفعل للمحامي، وظهرت الرواية بوصفها تعبيرا عن رعى العالم للعناصر الذي هو «العقل النثري»، وبوصفها «ملحة الطبقة اللسطي» التي تمكس، بصدد فقدان الوحدة، وتفتت العالم، واغتراب الإنسان للعناصر من جراء انهيار ما كان قائما بينه وبين المجتمع من انسجام<sup>(١)</sup>.

لعبت ماثان التفرتان، للادية المباشرة ذات الطابع الحتمي من ناحية، والفلسفية - التاريخية ذات الطابع النقدي من ناحية أخرى، دورا جوهريا في تعيد الطريق أمام تلميس رؤى متباينة في مجال سرسيولوجيا الأدب عموما، وفي حلال سرسيولوجيا الرواية خصوصا. وقد شهد القرن التاسع عشر هذه الجهود التأسيسية عبر راقدين، أولهما هو الراقد الوغسي الذي كانت أطروحات هيجولييت تينج (1828 - 1892) إيذانا بتبلوره المبكر، والثاني هو الراقد للمادي التاريخي الذي كان لاكار ماركس (1818 - 1883) وإنجلز (1820 - 1895) الفضل في تدفقه.

أعجب كين بالعلوم الطبيعة، وطمع إلى تأسيس سرسيولوجية أدبية لها صفة للصرامة والقة مثل تلك العلوم، وقامت نظريته على مفاهيم ثلاثة: المنصر، والبيئة، والزمن، على اعتبار أن التفاعل بين هذه العناصر الثلاثة ينتج بنية عقلية، قد تكون إما ذات طابع عملي، أو ذات طابع تلمي. وإذا أمكن قياس هذه العناصر والكشف عن معناها بالنسبة لكل حضارة، أمكن بالتالي فهم تطور الأفكار التي تعبر عن نفسها في أشكال الطاق الفني ومن بينها الرواية. وقد حاول كين تطبيق نظريته، خاصة على الأدب الإنجليزي، إلا أن تطبيقاته لالت من الإخفاقات أكثر مما لالت من النجاح<sup>(٢)</sup>. ولكن يظل له فضل للتجربة إلى تصورات سرسيولوجية تصمد الشروط الاجتماعية والثقافية المؤثرة في الإبداع الروائي.

أما ماركس وإنجلز، فلم يكن لديمما أي مشرود لتأسيس نظرية في الأدب أو في الرواية، وإن كانت بعض أعمالهما تضم تعليقات انطباعية حول بعض الروايات في ضوء نظريتهما للمادية التاريخية التي تفسر عناصر الوعي، ومن بينها الأدب، بوصفها انعكاسا لطبيعة القوى والعلاقات الإنتاجية في مرحلة معينة من تطور المجتمع. وثمة ملاحظات لماركس حول رواية دينرو Novou de Rameau تبنى فيها الوصف الذي كان هيغل قد قدمه لبطل هذه الرواية باعتباره - أي البطل - يمثل حالة واعية ومعبرة من حالات «تمزق الوعي» Zerrissenheit des Bewusstseins، وحلل

ماركس الشخصية الرئيسية في الرواية في ضوء مفهوم الذات  
المفترية التي تناضل من أجل صيغة للرعى الذاتي<sup>(٦)</sup>، وهو مفهوم  
سوف يجد له مكانا محوريا في تحليلات ناقد ماركسي بارز هو  
جورج لوكانش.

وفي تحليلات إنجلز، خاصة في بعض أجزاء كتاب «أصل  
العائلة والملكية الخاصة والدولة»، تهيمن فكرة «الانكسار Re-  
flection بمعنى معين، هو أن الأب يصور العلاقات الاجتماعية  
تصورا مرآويا، وتكشف خطابهات لكل من الروائية الأثانية ميغا  
كاثوسكي، والكاتبة البريطانية مارجريت هاركيس عن اهتمامه  
ببعض المشكلات المتصلة بالواقعية في الأب الروائي مثل «الصدق  
الغني» وفكرة «اللطء أو الشخصيات التمليلية»<sup>(٧)</sup>.

والواقع أن مفهوم الانكسار قد أخذ يكتسب قدرا ملحوظا من  
الانتشار والرواج في مجال النقد الأدبي عموما، ونقد الرواية بصفة  
خاصة، ويطلقه أجيال تالية من الباحثين للماركسيين وغير  
الماركسيين المتطلعين إلى ربط الأدب بإطاره المنهجي الاجتماعي،  
وإن كان المفهوم قد وظف بعمان مختلفة تتراوح بين ما للمعنى  
الباهر والبسيط أو التبسيطي، والمعنى المعقد الثري، وبالتالي  
اختلفت مقايير النجاح والإخفاق التي حققتها الدراسات التي تبنت  
هذا المفهوم.

ظلت غالبية الجهود النظرية والبعضوية في مجال  
سوسيولوجيا الرواية (والأدب عموما) مستقطبة بين هاتين الرؤيتين:  
الوضعية، والماركسية، بتجلياتهما المتعددة، حتى الربع الأول من  
القرن العشرين، إلى أن حدثت تطورات فكرية على درجة كبيرة من  
الأهمية لأنها أثرت فيما تأسس بعد ذلك من رؤى نظرية ومنهجيات  
في مجال النقد السوسيولوجي للرواية. وبهذا أن نشير إلى ثلاثة  
من هذه التطورات، أولها هو نظرية عالم اللغة السويسري دي  
سوسير F. de Saussure التي قدمت نموذجا معرفيا جديدا يدرك  
اللغة بوصفها «بنية شكلية متماسكة، أو نسقا متكاملا ذاتيا،  
ومحكوما بقواعد وأعراف داخلية، والتطور اللغوي هو ظهور

«الشكلية» Formalism بوصفها حركة فكرية انطلقت مناهضة لفكرة  
الانكسار بمعانيها المختلفة، وراشدة لأي فرضيات تعاقب بين النص  
الروائي وبين أي عناصر خارجه، سواء أكانت تلك العناصر  
اجتماعية أو فكرية أو ثقافية، انصبت جهود هذه الحركة على ما  
اسماه جاكوبسون، وهو أحد روادها، «الأدبية» Literariness، أي  
على دراسة الأدب في ضوء خصوصيته الجمالية<sup>(٨)</sup>. ونظر  
لشكليون إلى الرواية بوصفها «بنية»، تتكلف داخلها المستويات  
الصورية والنصورية والدلالية والصورية، متمصرة حول عنصر  
أساسي هو شكل الرواية. غير أن الحركة الشكلية أخذت في نهاية  
العشرينيات تطور من مفهومها للأدب بما يسمح بأخذ العوامل  
الاجتماعية الخارجية في الاعتبار عند درس بنية العمل الأدبي. ولقد  
كان ذلك التطور تعبيرا عن وعي الشكلية بالتطورات الفكرية الجديدة  
من جهة، ورد فعل للاقتضادات التي وجهتها الماركسية للحركة من  
جهة أخرى<sup>(٩)</sup>.

هكذا سمعت الجماعة التي عرفت باسم «مدرسة باخطين»  
Bakhtin School إلى تجاوز الثنائية الإستمولوجية التي تجمت من  
تعارض بين الموقف الماركسي الذي تجاهل إمكانية وجود شعورية  
سوسيولوجية، والموقف الشكلي الذي لا يعترف بأن عاملا اجتماعيا  
خارجيا يمكن أن يصبح عاملا داخليا متوصفا في البنية الأدبية.  
وإذ اتخذ باخطين من الرواية مجالاً لتتبع هذا التجاوز، وكانت  
التحليلات التي أجراها لتصوص رواية عديدة بمثابة نماذج عملية  
لمحاولة التأليف الإبداعية التي شكلت نقلة نوعية في سوسيولوجيا  
الرواية<sup>(١٠)</sup>. وفي اعتقاده أن الباحثين في هذا المجال في وقتنا  
الحالي هم في أمس الحاجة إلى الرجوع إلى إنجازات باخطين  
بصفة خاصة، واستخلاص ما يمكن أن يستفاد به من دروس تسهم  
في حل الكثير من الإشكاليات النظرية والمنهجية التي تواجه الدرس  
السوسيولوجي للرواية.

أما التطور الثالث أبعثه ما عرف بحركة «النقد الجديد» New  
Criticism في الولايات المتحدة الأمريكية، والتي ظهرت في الأخرى

وقد كان لهذا التحول امتدادات واضحة في أعمال لوكاتشي ومعرضه فرانكفورت ولويسيان جولدمان، خاصة ما تعلق منها بالتفسير السوسيولوجي للإبداعات الأدبية، ومن بينها الرواية.

### الموقف الراهن

شكلت تلك الإنجازات، منذ البدايات الرعشنة عند قنين والماركسية الكلاسيكية، مرجزا بالشفكية والمدرسة الثقافية في علم الاجتماع، وبحتى البلنوية، ثرائنا ثريا، مارست رواقده المختلفة تأثيراتها للتبائية على الاتجاهات الحديثة في سوسيلولجيا الرواية. وسوف يتكشف لنا من عرضنا لأهم هذه الاتجاهات كيف أن مطلقاتها النظرية والمنهجية تتركز، بصورة أو بأخرى، على تلك الروائد، سواء أكان ذلك الارتكان صريحا أو ضمنيا. كما سيكتشف لنا مدى الاختلافات اللاتئة بين هذه الاتجاهات فيما يتعلق بإدراكه كل منها لطبيعة الرواية، وعلاقتها بالمجتمع.

### ١ - الرواية وثيقة أو شهادة

يتجلى توظيف فكرة الانعكاس بمعناها التيسميطي والمباشر تماما في ضرب من البصوت التي يتعامل أصحابها مع الرواية بوصفها وثيقة اجتماعية أو ثقافية، أو شهادة على وجود ظواهر أو أفكار معينة في المجتمع. ويتنطق مثل هذه البحوث من التسليم بأن النص الروائي ينقل، بمانة، ظروف المجتمع وحقائق التاريخ، وأن الباحث يمكنه أن يحدد في الأعمال الروائية مصدرا هاميا يمكن أن يفيد في بلورة المفاهيم السوسميطية، أو في تكوين معرفة حول نماذج سلوكية ومشكلات اجتماعية. وغالبا ما تلتفك هذه التوعية من البحوث إلى أي أساس نظري متماسك، وأقصى ما تلجا إليه هو تقديم مفهوم الانعكاس إما في صيغته الماركسية الجامنة واليكانيكية، أو في صيغته الرضعية الضخفاضة. وفي معظم الحالات يقوم البحث على نوع من الانتقاء لنماذج معينة من الأعمال الروائية التي يرى الباحثون أنها صالحة لتحقيق هدفهم وإثبات صحة مسلماتهم.

في العشرينيات واتخذت من شكل العمل الأدبي ووجدته الجمالية موضوعا للبحث، واستبعدت أية عناصر أخرى مثل سيرة المؤلف أو استجابة الملقى أو محتوى العمل. وقد أسهم هذا الموقف في إعاقة رؤية سوسمولوجية مناظرة لتلك التي وجدت في القارة الأوروبية، شرقها وغربها، وإن كان النقد السوسمولوجي الأمريكي قد عرف نوعا من البحث الذي يتوسل بأسلوب (تحليل المحتوى) Content Analysis الذي يتعامل مع النص الروائي بوصفه وثيقة أو شهادة على ظواهر أو معاني أو أفكار معينة كما سنرى فيما بعد.

ولاشك أن هذه التطورات، وغيرها، لم تكن مقطوعة الصلة بما سبقها من إنجازات، بل كانت بمثابة رد فعل إزاء تلك الإنجازات أو محاولات لتجاوزها نظريا ومعنويا. كما أن هذه التطورات كانت نقطة في اتجاه تطورات أخرى لاحقة تمثلت في ظهور نماذج وأساليب جديدة في مجال درس الرواية، والأدب عموما، ويكفي أن نشير هنا إلى «البنيتوية» Structuralism التي مارست نفوذها واسعا في مجال الفكر عامة منذ أواخر الخمسينيات، وادة ريع فحن من الزمان تقريبا.

وبصورة موازنة مع هذه التطورات، كانت هناك تحولات عامة تحدثت على ضعف العلوم الاجتماعية والثقافية، ونشير هنا إلى تحويل، أولهما في ظهور مقولة «الفهم» Understanding كمبدأ منهجي يلائم التحليل السوسمولوجي للظواهر الثقافية ويؤتي به عن نماذج العلوم الطبيعية التي تتسمك بها النظريات الرضعية التي تطمس الطابع الخاص الذي يميز تلك الظواهر. وقد أسهم في إحداث هذا التحول علماء اجتماع من أمثال فلهلم فلتلي، Dilthy، وماكس فيبر M. Weber أما التحول الثاني فيتمثل في محاولة تطوير مفهوم «الثقافة» الماركسية وتطبيقه من الطابع الأكبي الذي يرد الثقافة إلى عوامل اقتصادية فحسب، ويرجع الفضل إلى كل من انطونيو جرامشي A. Gramsci وروزا لوكسمبرج R. Luxemburg في إعادة صياغة هذا المفهوم وإدراك الثقافة بوصفها عملية فعالة مشروطة بالإرادة والهدف والوعي الإنساني.

ومن الملاحظ أن هذا الاتجاه «الوثائقي» قد صار يشكل مدخلا كاملا في مجال علم اجتماع الأدب، خاصة في الولايات المتحدة الأمريكية. وبعد كتاب لويس كوزر «علم الاجتماع من خلال الأدب» نموذجا للمؤلفات التي تندرج تحت هذا الاتجاه، حيث يقول كوزر في المقدمة أن الأدب هو شهادة على العادات والأخلاقيات وسجل دقيق لأنماط الاستجابات لظروف اجتماعية وثقافية، ثم يقدم بعد ذلك نموصا روائية منتقاة، ويسعى إلى إثبات كيف أنها تسهم في توضيح مفاهيم رئيسية في علم الاجتماع مثل: الضبط الاجتماعي، التنشئة الاجتماعية، البيروقراطية، اللقمة والسلطة... إلخ<sup>(١٠)</sup>.

ومن الفاحية للتكثيكية، يلجأ معظم باحثي هذا الاتجاه إلى أسلوب «تحليل المحتوى» غالبا في صورته الكمية. للكشف عن مضامين معينة يطغى عليها النص الروائي، ونود أن نمثل لهذا الاتجاه بنرأسيتين، إحداهما إجراها هول هولاند عن نماذج السلوك في الأدب الستاليني<sup>(١١)</sup>، تعامل فيها مع عدد من الروايات المنشورة في الاتحاد السوفييتي من ١٩٣٠ إلى ١٩٥٢ وفي المجر من ١٩٤٨ إلى ١٩٥٣ بهدف الكشف عن أساليب الضبط الرسمية السائدة في هذين المجتمعين الشيوعيين، كما تعكسها تلك الروايات، واعتمد على «الشفعية» كوحدة للتحليل يتوصل بها للتعرف على نمط «البطل الإيجابي» وبالبطل السلبي» كنموذجين لسلوك يفترض أنهما يرتبطان بالقيم التي تناسب الأنظم الشمولية. وقد خلص هولاند إلى أن البطل الإيجابي الذي تصوره تلك الروايات يتميز بالاحتميان للحزب، وحب الوطن، وحب العمل، والنشاط، والصبر، والاستعداد للكرامه، والقضاض، والتضالفي، في حين يتسم البطل السلبي بانعدام الضمير، والاف أخلاقية، والجهل والنفاق، والاستياف وراء اللذة، والفسق الجنسي، والعمل ضد النظام، وأن تلك السمات الإيجابية والسلبية، تعكس ما كان مرغوبا وما كان مستهجنًا من جانب النظام خلال فترة الحكم الستاليني.

أما الدراسة الثانية فاجرتها ويندي جريسولد<sup>(١٢)</sup>، وملت فيها مائة وثلاثين رواية نشرت في الولايات المتحدة خلال الفترة من

١٨٧٦ إلى ١٩١٠ من أجل التعرف على خصائص الشخصية الأمريكية كما تصورها هذه الروايات. وتمثلت وحدات تحليل المحتوى في هذه الدراسة في: البكة الروائية، سمات الكاتبة، خصائص البطل (السن، القدرة على التفاعل، العواك الاجتماعي الذي خلقه من خلال مقارنة وضعه في بداية الرواية بوضع نهايتها)، المشكلات التي واجهها، وجات النتائج مبعة لفروض الباعثة: فالروايات المدروسة صورت، خلال الخمسة والثلاثين عاما التي صدرت فيها، ظروف للجتمع الأمريكي المعيشية، خاصة تلك التي تتعلق بعمليات الإنتاج والدراسي الاقتصادية، وسعى الناس نحو تحسين ظروفهم المعيشية.

إن هذا الصرب من البحوث رغم أوجه الضصور التي يعاني منها، يكا يشكل أحد النماذج الأكثر رواجًا في سوسيولوجيا الأدب، لدرجة أن كثيرا من شير للشفصيين صاروا لا يهرون عنوانا لهذا النظام العلمي سوى هذه البحوث التي تشير من المشكلات وتضع من العليات أكثر مما تحلق من إنجازات. فمثل تلك البحوث تفلل طبيعة الأعمال الروائية بوصفها بني ذات جوانب جمالية وتقوم على استخدامات خاصة للغة، وليست مجرد مرايا نغية تعكس الأقواء والظلال. ويقول عالم الاجتماع البريطاني جون هال إننا إذا كنا نريد الصديق من إمكانية الحصول على بعض الاستبصارات في العالم الاجتماعي من خلال قراة جيدة للصوص الأدبية، وهذا أمر مشروع تماما، فربما كان لمصطلح الأنسب لبس هو «الانعكاس» وإنما هو مصطلح «المؤشر الاجتماعي» Social Referent، لأن فهم الأدب بوصفه ماعكسا لا يعني سوى أن الأديب شخص سلبى تماما مفتوح على كل المؤثرات، ليست لديه إرادة الحرز والانتقاء من بين الواقع، في حين يمد مفهوم «المؤشر الاجتماعي» ملامسا لاته يأخذ في الاعتبار وعي الكاتب ودره الإيجابي في فهم المجتمع<sup>(١٣)</sup>، وبالتالي يسهم في تجنب الكثير من للمشكلات التي يشورها مفهوم الانعكاس بالمعنى الذي تتبناه تلك الدراسات الوثائقية.

## ٢ . عالم الرواية . عالم القيم والمعاني

حين يبذل الكاتب عملا روائيا، فإنه لا يصور العالم بمصطلحات وصفية نظرية وعلمية دقيقة، لكنه، ككائن، تكون لديه مهمة نقدية تتمثل في إبداع شخصيات يحركها، ومواقف يفتارها، ويودع هذه الشخصيات تتحرك للبحث عن مصيرها الخاص، وللكشف عن القيم والمعاني في العالم الاجتماعي. انطلاقا من هذا التصور لطبيعة الرواية، وبطبيعة عمل الكاتب، ثمة اتجاه يتخذ من مسألة القيم موضوعا مركزيا في التعامل مع الإبداع الروائي. ويرى أصحاب هذا الاتجاه أن المعنى الحقيقي للأدب العظيم، والجماعات المرتبطة به، والمشاركة في إنتاجه، كتابيا ومثقفين، إنما يتمثل في سعى بفنصال ذلك الأدب وتلك الجماعات من أجل تحقيق قيم أصيلة، أي قيم مجتمع إنساني تتحقق فيه مطامع وحاجات الإنسان من خلال التفاعل الاجتماعي. وأن مهمة الباحث تصبح هي الكشف عما يسميه المفكر البريطاني أ. إي. هوسمير «بنية للشاعر» Structure of Feeling أو ما يسميه عالم الاجتماع الأمريكي (من أصل المانسي) ليفولوفنتال «محور المعنى» Core of meaning. وهو الجوهر الذي يمكن أن يمشد عليه المرء في قلب الأعمال الروائية الممتازة. وقد طبق ليفولوفنتال هذا المبدأ في الدراسة الرائعة التي أجراها بعنوان «الأدب وصورة الإنسان»<sup>(١٢)</sup>، وأوضح فيها كيف أن شخصية «دين كيخوته» Don Quixote في رواية الكاتب الإسباني فيرناندشيس يمكن أن تفهم، سوسيوولوجيا، بوصفها بنية من العواطف والسلوك، تدل على فقدان فادح للأمان، يتجلى في الخوف من الموت جوعا، وفي الشعور بفقدان المكانة الاجتماعية، وفي الشك الفلسفي، وكيف أن تلك العواطف والمخاض يمكن النظر إليها بوصفها تناجا لما لاحق للجمع الأسياني من تبدلات مائلة عقب انهيار النظام الإقطاعي، فبعد أن كان ذلك النظام يؤكد على الأضواء والمكانات الثابتة، جاءت للتغيرات لتزيد الحراك الاجتماعي وتبطل المكانات في مجتمع صار تجاريا وأكثر انفتاحا. ولم تعد المكانات تقوم على الأسرة أو الانتماء العائلي، بل على ما يجهزه الفرد. وفي خضم تلك الظروف للتغيرة كان دين كيخوته يطل

الرواية يبدو فردا معزولا، يحمل رؤية للعالم تتسم بالقلق. ولم يكن ليفولوفنتال يحلل شخصية دين كيخوته لجرد التعرف على خصائص معينة للبلبل الروائي، بل كانت غايته هي الكشف عن معنى تلك الخصائص ودلالاتها المتجلية في الرواية، رابطة ذلك المعنى أو تلك الدلالة بالظروف التي كانت تلك الشخصية تتحرك فيها، وبالسياق الذي كتب فيه المؤلف عمله الروائي.

ويرى ليفولوفنتال أن مثل هذا النوع من التحليل السوسيوولوجي يمكن أن يتجلى في تلمس للمشكلات الأساسية التي تشغل بال الإنسان في فترات تاريخية مختلفة. وأن يجهلنا نتعرف على طبيعة المجتمع وتجارب الأفراد فيه.

وربما كانت فكرة القيم والمعاني التي وجهت الدراسة الرائدة التي أجراها السيديس وحلل فيها رواية «العيب» ليوسف إدريس<sup>(١٣)</sup>، التي يبدو موضوعها الرئيسي حول الانحراف الاجتماعي والسلوك الإجرامي، حيث تمر «سقاء» بطل الرواية، بعد تعيينها بإحدى المصالح، بمعطيات نفسية واجتماعية تفضي إلى انحرافها ضمن جماعة الزملاء الذين كانوا يقدمون بتقاضى درشمة من العملاء للترديد على المكتب لفضاء مصالحهم، بل وأيضا إلى التفریط في عرشها. وقد استند سيديس إلى نظرية سوسيوولوجية تفهم الانحراف في ضوء السلوك الشخصي والتغيرات الاجتماعية البنيوية وصراع القيم. وأفاده هذا الإطار المرجعي في التعامل مع عالم المعاني والقيم المتناقضة التي وجدت بطل الرواية نفسها فيه، وانفتحت خلاله إلى الهاربة.

إن مثل هذا النوع من الدراسات يوضح كيف أن الأدب يمكن أن يمثل أحد المقاييس السوسيوولوجية الفعالة التي تقاس استجابات الإنسان لاختلاف القوى والتغيرات الاجتماعية. وربما كان هذا هو أهم ما كشفت عنه الدراسة التي أجريتها حول عالم القيم في رواية «اللاجء» لعبد الرحمن الشرفاوي، حيث أوضح التحليل أن إنسان القيم السائدة لدى مختلف الشخصيات والجماعات في المجتمع المحلي الذي تصوره الرواية كانت محصلة أسس وأمال وصراعات



ونشاطات تلك الشخصيات والجماعات من جهة، ولوحى الكاتب نفسه وإدراكه لطبيعة التناقضات الاجتماعية التي يشهدها هذا المجتمع، والمجتمع القومي الأوسع من جهة ثانية<sup>(١٦)</sup>. وعموماً، يمكن القول أن الدراسات الموجهة بفكرة القيم، والساعية إلى الكشف عن عالم المبادئ والمشاعر، تنأى بنفسها عن فكرة الانعكاس بمعناها الفج، ولا تنظر إلى الرواية بوصفها مجرد مفرد من المفردات السوسيولوجية، وتحاول بدلا من ذلك، أن تقترب من اللحى الحقيقية للإبداع الروائى.

### ٣. الرواية بوصفها موضوعا لدراسات

لا تتعامل دراسات الاتجاه «الاتصالى» مع النص الروائى، وإنما يتجه اهتمامها إلى الظواهر التي تحيط بالنص والتي تتعلق بعمليات إنتاج الأعمال الروائية وتوزيعها واستهلاكها، وما يتخلل هذه العمليات من تفاعل بين الأطراف المشاركة فيها، بعيدا عن النص نفسه. يغلب على هذه الدراسات الطابع الأسبيريالى الذي يتجلى فى استخدام الدارسين لأدوات منهجية كالمقابلات والاستبيانات ودراسات الحالات... إلخ، وتوفيقهم للإحصاء والأرقام، وميلهم إلى العرض الكسى لنتائج بحثهم.

ولمبدأ الذي تنهض عليه الدراسات البحثية فى هذا الاتجاه، والذي يسلم به علماء الاجتماع الاتلانيين هانز فورتيرت فوجن، والفونس زليرمان، هو أن الرواية، وكل التصويص الأدبية، لا يمكن أن تكون موضوعا للبحث السوسيولوجى بوصفها كاشكالا جمالية، ومن هنا فلا يمكن لعالم اجتماع الأدب أن يدرس أية مسألة تتصل بالقيمة الأدبية. يقول فوجن: «إن المعايير الاجتماعية، وليست السمات الجمالية، هى الأساس التى يجب أن يتخذها علم اجتماع الأدب لتحديد ما يفهم تحت كلمة «أدب».. ولما كان علم الاجتماع يتخذ من الفعل الاجتماعى والتفاعل بين الأفراد موضوعا لبحثه، فإنه لا يهتم بالعمل الأدبى كموضوع جمالى، وإنما يهتم به بقدر ما ترتبط به، وتوجه إليه، أفعال إنسانية معينة»<sup>(١٧)</sup>. ويقترح فوجن مصطلح «السلوك الأدبى» Literarisches Verhalten للإشارة

إلى تلك الأفعال الإنسانية الخاصة التي ينبغي أن يتجه إليها البحث فى مجال سوسيولوجيا الرواية. ولما المخطط الذى يقترحه لدراسة الظواهر الأدبية يورد بعض الإجراءات المنهجية التي تتوجب اتباعها، وتقوم كلها حول تحليل أدوار الأفراد: مؤلفين وقراء، وتحليل العلاقات بين المؤسسات الأدبية، وفى إجراءات تقترب كثيرا من مدخل علم الاتصال الجماهيرى.

ويرى زليرمان أن الفن عموما هو عملية اجتماعية قوامها طرفان: مرسل ومستقبل، وهذان الطرفان يلتقيان عبر إنتاج الفن واستهلاكه فى سياق اجتماعى معين. ومهمة الباحث فى دراسة ما ينتج من هذه العملية الاتصالية من تأثيرات على الأطراف المشاركة فيها، أما الجوانب التي تتصل بالقيمة الفنية، وبالذوق الجمالية، فهى خارج الدرس السوسيولوجى تماما، الذى يجب أن يعتمد على التجارب والإحصاءات والمقارنات لفهم ما أسماء مخيرة للفن، Kun-sterlebnis التي تنتج دوائر التفاعل والتأثير بين أطراف عملية الفن<sup>(١٨)</sup>.

وتصعب جهود عالم الاجتماع الفرنسى روبرت أسكاربييت النظرية والبحثية فى هذا الاتجاه، فهو يرى أن الأدب اتصال مزدوج، حيث يث اللؤلؤ رسالة موجهة إلى القراء الذين يستجيبون للرسالة بصيغ شتى: أفكار وأفعال .. إلخ<sup>(١٩)</sup>. وحسب هذه النظرية تصبح الروايات مصفى رسائل تخلق فوارن من الاستجابات والتفاعلات بين مرسلينها من ناحية ومتلاقيين من ناحية أخرى عبر ما بينهم من وسائط دور نشر، مكتبات .. إلخ. وهذه الدوائر ذات طابع فنى وتقنى وتجارى، وينتج عنها العديد من القضايا والمشكلات التي يهينها عالم الاجتماع باستخدام أساليب البحث الأسبيريالى.

إن دراسة مسائل مثل خصائص قراء الروايات، أو مؤسسات النشر والتوزيع، أو اتجاهات الكتاب نحو قضايا معينة متصلة بالإنتاج والطقى، أمر مفيد بلاشك، لكن عندما يتعلق الأمر سوسيولوجيا الرواية، فكيف يستقيم هذا الأمر مع استبعاد العمل الروائى ذاته بكل أبعاده؟ ألا يجب لنا أن نطلق على مسائل هذه الدراسات البحثية «سوسيولوجيا رواية بدون رواية»؟

#### ٤ . النص الروائي ورؤية العالم

إبداع بنى ذات معنى، وفي المسعى إلى الاقترب من الهدف الذي يطمح أعضاء جماعة إنسانية (طيفة) ما إلى تحقيقه. ويقدّر ما ينجح العمل الروائي في إبداع هذه البنية وتحقيق هذا المسعى، بقدر ما يكون معبراً عن رؤية العالم لدى جماعة (طيفة) معينة . وفقاً للنهج الجولدماني، تتمثل مهمة الباحث في الكشف عن رؤية العالم في النص الروائي، من خلال البحث عن البنية الدالة الشاملة، وعن الارتباطات الداخلية في النص (عملية الفهم) ثم بعد ذلك البحث عن ذات (فردية أو جماعية) تمثلك من أجلها البنية العقلية المهيمنة في العمل الروائي خاصية نظيفية دالة (عملية الشرح). أي أن عمل الباحث يقدّر نوعاً من الرأية بين فضاء النص وبين عوامل تقع خارجه، يستدعيها الباحث من أجل عملية شرح العلاقة بينهما وبين العمل الروائي<sup>(٢٤)</sup>. ومن أهم النماذج التطهيفية التي قدمها جولدمان دراسته المعنوية «الإله المختلف» (١٩٥٥) التي درس فيها فلسفة ياسكال ومسرح راسين، وروبط بين رؤية العالم في أعمال هذين الكائنين وبين جماعة دينية متطرفة في طائفة الجانغسينست Los Janse'-nistes وطبقة اجتماعية معينة هي طبقة أرستقراطية الرداء La Noblesse de robe<sup>(٢٥)</sup>، ودراسته المعنوية «محو علم اجتماع للرؤيا» (١٩٦٤) التي درس فيها العلاقة بين الشكل الروائي لدى كل من هانز وروپ - جرييه وناثالي ساروت وبين البناء الاجتماعي الكلي، متمحلاً بذلك من مفهوم الطبقة، مبرراً هذا التحول بديان الرأي الجمعي في المجتمعات الأوروبية الحديثة التي صارت تلزم على الإنتاج للسوق، ويهيمن عليها النشاط الاحتكاري بصورة انضمت إلى تشييد الفرد الذي يجد تعبيراً عنه في شكل «الرؤيا الجديدة»<sup>(٢٦)</sup>.

ومن الجدير بالذكر أن النظرية الجولدمانية قد جذبت عدداً من الباحثين المهتمين بدراس الرواية، وصارت تشكل مطلقاً لأعمالهم النقدية. ولهذه النظرية تجليات في ساحة النقد الأدبي العربي، خاصة في أعمال النقاد المغاربة، مع الاختلاف بمدى الالتزام بأسس المنهج البنوي التكويني الجولدماني، ومدى الإبداع في تطبيقه على تصوص روايات عربية<sup>(٢٧)</sup>.

في وقت مبكر من القرن العشرين، كتب جورج لوكاتش قائلا إن الباحثين السوسم، «يجيبون يقيناً في خطأ كبير حين يسمعون إلى ربط مستوى الأعمال الأدبية بعوامل اقتصادية معينة. فالاجتماعي في الأدب ليس هو للتحوي بل هو للشكل، الذي يمثل رسالة بين الأدبي والجمهور، وعن طريق هذه الرسالة المتشكلة وما ينجم عنها من تأثير وتأثر فعلي، يصبح الفن اجتماعياً<sup>(٢٨)</sup>». وفي دراسته المعنوية «نظرية الرؤيا»، عمق لوكاتش اهتمامه بمسألة الشكل، مستنداً إلى مقولات هيجل حول «الكلمة» و«العقل النثري» و«العقل الشعري»، ولذهب لوكاتش إلى أن تصعد العلاقة بين الذات (الفرد الإنساني) والموضوع (للمجتمع) قد انضمت إلى حلول أكثر مدلولاً، الشعر، بأن الرؤيا ظهرت إلى حيز الوجود حين تحطم الانسجام بين الإنسان وعالمه، وصارت العلاقة بينهما متوترة، فواسا الجدول بين الانفصال والاتصال . وهكذا تبدو صورة البطل المقرب الرافض لعظم قيم المجتمع من ناحية، والساعى إلى البحث عن عالم يتحقق فيه تواصله من ناحية أخرى<sup>(٢٩)</sup>. وكبرس لوكاتش جزءاً كبيراً من كتاباته لخلق كتاب «الواقعية البروجوازية، منطلقاً من مفهوم رؤية العالم Weltanschauung معرّفاً إياه بأنه «العقائدية التي تكمن تحت صلب الكاتب، وبمحاولة الكاتب أن يعيد خلق هذه النظرة إلى العالم هو ما يشكل قصده»<sup>(٣٠)</sup>. ويرجع الفضل إلى لوكاتش في تعميق الرؤية السوسيوإيجابية للرؤيا انطلاقاً من الاهتمام بقضية العلاقة بين الشكل الروائي والمجتمع، ومن خلال طرحه مفاهيم أساسية مثل رؤية العالم، والكلمة، والنمط<sup>(٣١)</sup>، وفي المفاهيم التي سعى لوسيان جولدمان Goldman. فيما بعد إلى تطويرها وإفادة منها في بناء نظرية في سوسيوإيجابية الرواية كإن، ومآزله لها تأثيرها الواضح.

فالمعلم الروائي، وفقاً لنظرية جولدمان، هو خضاض فكري إبداعى ذو بنية متشابهة تتجسد فيها رؤية للعالم، تخص جماعة ما (هي عند جولدمان: ذاتاً طيفة). الأساس النظرى لهذه المقولة هو أن الإبداع الثقافي بأشكاله المختلفة يعد سلوكاً خاصاً، يتجلى في

## ٥ - الرواية نغياً لهيمنة الواقع

استطاع المفكر الألماني **ثيودور أدورنو** Th. Adorno أن يؤسس اتجاهاً نظرياً متميزاً في مجال الدرس السوسيولوجي للرواية، ينهض على مجموعة من الأفكار للنقدية التي طورها في إطار انتقائه لما يعرف بمدرسة فرانكفورت التي كان لأعضائها إسهاماتهم البارزة في ميادين البحث الثقافي والفلسفي والاجتماعي. وينطلق أدورنو من رفضه المبدئي للنزعة الإمبريقية التي تزيج «الجمالي» من مجال البحث، ورفضه للنظر إلى الأدب كمشاهدة أو موضوع للتواصل، أو بوصفه تجسيدا لرؤية معينة للعالم.

وتعكس كتابات أدورنو اهتماماً خاصاً بالإبداع الأدبي للمعاصر ذي الطبيعة «التذبذبة» (الطبيعية)، ويتسمير كيفية «توضيع» المجتمع في الأشكال المختلفة لهذا الإبداع (خاصة الشعر والرواية). وملاحظته الأساسية هي أن الشعر والقص للمعاصرين ينزعان إلى التمردد على ما هو صالو من إحالات أيديولوجية، أو عناصر اتصالية، أو انساق فكرية أو مفاهيمية، بل مما يحملان ضد ذلك كله، من خلال ما يطويان عليه من عناصر «إيمائية» *Mimetisch* بعيدة عن المباصرة والمحاكاة والوصف «الواقعي» كما يلاحظ أن الأدب الطبيعي يوظف لغة لا علاقة لها بكافة القيم الاتصالية للنزعة، بل هي لغة تدور «التياسية». ومن هنا يكتسب هذا النوع من الأدب سمات جمالية تفضيه وتميزه عن غيره من شروب الأدب الأخرى التي تلزم بالأساليب والقواعد التقليدية<sup>(٧٨)</sup>.

يرى أدورنو أن السارد في الرواية المعاصرة لم يعد يشعر أنه من الممكن أن يتعامل مع عالم الأشياء بمنطق الحكى الذي كان سائداً منذ «دون كيشوته» وحتى القرن التاسع عشر، بل صار هذا السارد مدعوها، بلا وهي ريماء، إلى التوصل إلى سرده بأساليب جمالية مثل: تحويل المادة التي يتعامل معها، التخويل، والحرص على وجود ما يسميه أدورنو «بأسافة الاستبطائية» *die aesthetische Distanz* بينه - أي بين السارد - وبين القارئ<sup>(٧٩)</sup>. ومن خلال هذه

الأساليب تتحول للرواية الحديثة فقرة على نقد الواقع ونفيه. وفي فقرة ذات دلالة يقول أدورنو: «منذ قديم الزمان، وبالتأكيد منذ القرن الثامن عشر، ومنذ رواية «موت جرينز» لفيلينج، كان الموضوع الحقيقي للرواية هو الصراع بين الناس الأحياء والظروف للتحجير. وصار الاقتراب ذات وسيلة استبطائية للرواية. ذلك أنه كلما صار الناس، فرادى وجماعات، أكثر اقتراباً عن بعضهم البعض، كلما صاروا أكثر إلحازاً واستغلالاً على فهم بعضهم البعض، وأصبح البحث عن ذلك لفز الحياة الفانرجية، الذي هو المحرك الأصلي للرواية، بمثابة سعى نحو الجبرف الذي يتبدى، في ظل الحرية المألوفة يخل الأعراف والتقاليد، مفزعا وغريبا بصورة مزوجة. إن الجانب المضاد للواقعية في الرواية الجديدة، أي بعدها المتنافي، يتكشف هو نفسه في موضوعه الواقعي، أي في مجتمع يكون الناس فيه منزوعين عن بعضهم البعض، ومنزوعين عن أنفسهم. وفي القتمالي الاستطقي تعكس تعرية العالم وزرع السحر منه<sup>(٨٠)</sup>.

مكذا يمكن القول إن أدورنو هو للملك الذي أخذ على عاتقه مهمة التطوير للأشكال الحديثة من فن القص، مفسراً الكيفية التي تلعب بها للتغيرات السوسيولوجية الفانرجية دوراً في خلق عناصر لاتواصلية، مؤقتة، عدائية، داخل البنى الشكلية للأصال الروائية. وعلى الرغم مما يوصف به كتابات أدورنو من غموض ورومانسية وذاتية، إلا أن إسهاماته لا يمكن إغفالها باعتبارها رائدة نقدياً هاماً من روائد الدرس السوسيولوجي للرواية، ينهل منه اليوم نقاد معاصرون، خاصة في أوروبا، بصورة جعلتهم يشكلون تياراً متميزاً.

### ٦. الرواية تحتاجاً لآثار أيديولوجية

على صلة ببعض أفكار أدورنو، تطور اتجاه في النقد السوسيولوجي للرواية، يمثله مجموعة من النقاد مثل تيرى إيجلتون (إنجلترا)، ركلاس ميشائيل بوجدال، ريويتاكوكتبروك تيس، ريورجن لوك، وأول لوك - هير (ألمانيا)، وجير ماشيوري، ريويتيه باليبل (فرنسا). ويؤلف هذا الاتجاه على أطروحات المفكر للاركسي الفرنسي لوى الخوسير،

وهي الأطروحات التي صاغها في سياق مشروعه الفكري الهانف إلى إبراز خطاب الماركسية العلمي والتمييز بين خطابها الأيديولوجي المبكر، وذلك من خلال «قراءة تشخيصية» لفكر هاركيس تكشف عما لا يزال بقدر تعرفها على ما يقال في هذا الفكر<sup>(٣١)</sup>.

وقد تمخض هذا المشروع عن صيغة فكرية ماركسية، صارت تعرف بـ «الأتوسميرية»، تنظر إلى المجتمع برمحه وحدة كلية مركبة من مستويات متعددة: اقتصادية وسياسية واجتماعية ودينية وفنية وإيديولوجية، يرتبط كل منها بغيره من المستويات الأخرى، وبالبنية الكلية (المجتمع) في الوقت نفسه. وتدخل هذه المستويات في شبكة من الصراعات والتناقضات المتبادلة، ووفقا لطبيعة الظروف والمراحل التي يمر بها المجتمع، يكون هذا المستوى أوذاك هو الرشح للهيمنة، ويكون هذا التناقض أوذاك هو السائد. وقد أراد الأتوسمير بهذه الصيغة أن يبرز هزيمة البنية، ولا مركزيتها، وقسرة أي عنصر من عناصر البناء الفوقي، كالفن مثلا، على لعب دور مؤثر في إحداث التغيير. وفيما يتعلق بالفن، فإن الأتوسمير لا يدرجه ضمن الأيديولوجيات، وإن كان يرى أن بينهما علاقة في غاية الخصوصية. فالفن بمنزلة «الإحصاء والإدراك والشعور بشيء ما يقوم بالتلميح عن الواقع... وهذا الشيء هو الأيديولوجيا التي ولد منها، والتي يسبح فيها، والتي يتغلب عنها بوضوح فناء»<sup>(٣٢)</sup>.

وهذه الصيغة الفكرية هي التي توهم نظرية ماركسيزم في الرواية، والتي تتخشم معالمها في كتابه «نظرية في الإنتاج الأدبي». فالأدب، حسب هذه النظرية، ليس ثمرة لعنقودية كاتب أو لفكرة مؤلّمة، بل هو «إنتاج» آثار إيديولوجية<sup>(٣٣)</sup>. ذلك أن إنتاج النص ينهض على الإقادة من تيارات البشر المادية التي هي تجارب إيديولوجية. والكاتب يمنع هذه التجارب، باعتبارها مادة لعمله، شكلا خاصا أو بنية خاصة، ولما كانت الأيديولوجيات، بطبيعتها، ناقصة ومقتاتضة، فإن النص الذي يستخدمها، ويكتشفها أيضا، تكون بنية ناقصة وغير مركزية، لأنها قائمة على موانع صمت ومراوغة. وهي أيضا

لاتنظر الواقع أو تعكسه أو تعبر عن طبقة أو عن رؤية للعالم، بل هي بنية مستقلة ذاتها، ولها زمانها الخاص وفيها اشتغال ومعالجة (من خلال رموز وأدوات وحيل أدبية) لمادة اجتماعية (إيديولوجية) تتشكل على نحو يهتكت زيفها وتتناقضها هي ذاتها، ويكشف طبيعة صلاتها مع شروط الوجود الاجتماعي.

إن النص الروائي، في غمرة هذه النظرية، ليس إيديولوجيا، وإنما هو يؤسس نفسه ضد إيديولوجيا ماء، مثلما يتخشم هو ذاته من إيديولوجيا ما. بمباراة أخرى، يقدم النص بوهم بني الأيديولوجيا ويفكها من أجل أن يعيد تكوينها ويحولها في شكل جمالي. وهنا تؤسس الرواية علاقة متخولة بين ذاتها وبين الأيديولوجيا التي تتطور عنها وترتبط بها أصلا. وقراءة النص الروائي يجب إذن - كما يقول ماركسيزم - أن تكون قراءة تشخيصية أو كشفية - Symp-tomatic تحلل الحيل والآليات التي ينتجها النص لكي «يفضح» تناقضات بصراعات إيديولوجية من ناحية، وبغاية «ويطلق» ما هو صامت في الأيديولوجيا التي يشتغل عليها من ناحية أخرى. من هذا، ليس شيء مجال للحديث عن «كمال» أو «وحدة» المعنى، بل شيء «غيابات» absences محددة، تتجسد وتختصاف دلالاتها أو مغايراتها المختلفة في صراع وتناقض. وهذه العناصر الغائبة هي بالتعريف ما يرتبط بالأيديولوجيا. وتتحدد مهمة الناقد، على ما يؤكد إيجلفون، في التركيز على عدم اكتمال النص، من أجل تفسير الضرورة الأيديولوجية لما هو «غير مقال» الذي يشكل المبدأ الخاص لهزيمة العمل<sup>(٣٤)</sup>. أي أن النقد في هذه الحالة يصبح ضربا من الكشف المنتهي العلمي عن المواقف الكامنة وراء النص الروائي.

إن ماركسيزم يعد مثالا على هذا الاتجاه «الأتوسميري» في مجال النقد السوسيوولوجي للرواية، وهو يقدم في كتابه المذكور نماذج تطبيقية من الأدب الروسي (ديستوفيسكي - تولستوى - جوركي). وتكتسب أفكاره النظرية رتبتيها أهميتها من كونها قد أبرزت العلاقة بين الرواية والأيديولوجيا وهي علاقة في غاية التعقيد،

ولمخت الاختباء إلى مجموعة من الخصائص التي يمكن، بل يجب، الكشف عنها في البنية الروائية: التناقض، اللاتجانس، اللامركزية. وإن كانت الصياغات النظرية والممارسات البحثية تثير تساؤلات حول مفهوم الأيديولوجيا، وحول تعقيدات عملية القراءة «التشخيصية» التي يتوسل بها الباحث الألفوسييري حال تعامله مع النص الروائي.

#### خاتمة

يمكن اعتبار دراستنا هذه محاولة تصنيفية استهدفت تتبع الجهود الفكرية والعلمية في مجال سوسيولوجيا الرواية منذ البدايات المبكرة وحتى الآن، وتنميط الاتجاهات الراهنة في هذا المجال. ولا يعني تصنيفنا لهذه الاتجاهات على النمو الوارد هنا أن ثمة حدوداً صارمة تماماً بين كل منها والآخر. فمثل تلك الحدود لا توجد بين التضامات الفكرية والعلمية، خاصة تلك التي يضمها مجال اهتمام مشترك، والدليل على ذلك أننا نصانف ممارسات بحثية في حقل علم اجتماع الرواية تصاول التلايف بين الفكران نظرية مستقلة من أكثر من نموذج، بهدف تحقيق فهم أعمق لخوض البحث.

غير أن ذلك لا يفي بوجود تباين واضح في مدى الإسهامات التي قدمتها هذه الاتجاهات في فهم الرواية وسير أغوارها بوصفها

توماً أدبياً مرافقاً ومتبدلاً، مع استثناء الاتجاه الأميريقي - الاتصالي الذي يستبعد العمل الروائي ذاته من مجال البحث. وفي هذا الصدد يمكن القول إن الاتجاه الرئائي، بحكم نظريته للصنعة، تظل إسهاماته قاصرة، وأن الاتجاه الذي يعالني بين الرواية وعالم القيم والمعاني في حاجة إلى تجديد أطروحاته وأساليبه البحثية نظراً لما يطرح باستمرار على الحياة الحديثة من تعقد ناتج من تعدد الأنماط الاجتماعية، وتبدل القيم والبنى الثقافية، بحيث لم يعد بإمكان الروائي تصوير كل مشكلات المجتمع وإيقه في رواية واحدة، بل أصبح يختار بينات أو مواقف معينة، لكنها دالة بالنسبة للعالم الأكبر، وهذا أمر يقتضيه من الباحث تطوير نظريته للعمل الروائي.

وإذا كان البعض يرى أن اتجاه رؤية العالم كما يعبر عنه لوكاتش وجولدمان قد دخل حيز الكلاسيكية بمعنى أن إمكاناته النظرية لم تعد تتكامل مع الأشكال الأحدث من الرواية، فإننا نرى أن هذا الاتجاه مازال قادراً على تقديم نفسه بوصفه مرجعية خفية للدرس، بشرط ألا يسهن الباحث نفسه في المفاهيم اللوكاتشية أو الجولدمانية. بل يجب عليه أن يسعى إلى التعامل الحرن معها بما يتلاءم مع موضوعه للدرس. أما سوسيولوجيا الرواية عند أورتو (والألفوسييريين) فتتطرى على احتمالات غلابة غير محدودة، غير أن توظيفها وتطويعها مازال مشروطاً باجتهاد الباحثين.

#### هوامش

- (١) Wilhelm Vosskamp, "Methoden und Probleme der Romanzoziologie", Internationales Archiv Fuer soz-  
ialgeschichte der deutschen Literatur, Bd. 3, 1978, s. 1.
- (٢) - Alan Swingewood, "Theory", in : Diana Laurensen and Alan Swingewood, The Sociology of Literature,  
London : MacGibbon & Kee, 1971, pp. 26 - 28 .
- (٣) - G. W. F. Hegel, Philosophy of Fine Arts, vol. 4, London: Allen and Unwin, 1920. — انظر
- (٤) - Alan Swingewood. op. cit., pp. 31 - 40 .
- (٥) Marx, Engels, Lenin, Ueber Kultur, Aesthetik, Literatur, hrsg . von Hans Koch, Leipzig: Reclam, 1975, ss.  
617(٥) 618.
- (٦) - Ibid., ss. 432 - 437 .

- (٧) - Hans Guenther (hrsg.), *Marxismus und Formalismus*, Muenchen: Ulstein Buch, 1976, ss.9-10.
- (٨) **روبرت شولز**، مساهمات الشكلانية والبنيوية في نظرية النص، ترجمة **صالح سعيون السعيون**، إبداع، العدد ٦ (يناير ١٩٩٥)، ص ٢٥.
- (٩) Alan Swingewood, *Sociological Poetics and Aesthetic Theory*, London: Macmillan Press, 1986, pp. 18 - 25, 104 - 109
- وازد من الاقتراب من جهه باخثين نحيل الفارغ إلى أعماله التالية: الترجمة إلى العربية:
- شعريه دوسلوبسكي، ترجمة جميل نصيف الكركي، الدار البيضاء: دار توبال للنشر، ١٩٨٦ .
- الخطاب الروائي، ترجمة محمد براهيم، القاهرة: دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٨٧ .
- الكلمة في الرواية، ترجمة يوسف حلاق، دمشق: وزارة الثقافة، ١٩٨٨ .
- (١٠) - Lewis A. Coser, *Sociology Through Literature : An Introductory Reader*, Englewood Cliffs : Prentice Hall , 1965 .
- (١١) - Paul Hollander , "Models of Behaviour in Stalinist Literature : A Case Study of Totalitarian Values and Controls" , *American Sociological Review*, Vol. 31 , No. 3 (June, 1966) , pp. 352 - 364 .
- (١٢) - Windy Griswold, "American Character and the American Novel : An Expansion of Reflection Theory in the Sociology of Literature" , *American Journal of Sociology* , Vol. 86 , No. 4 (Jan. 1981) , pp. 740 - 765 .
- (١٣) - John Hall , *The Sociology of Literature* , London : Longman , 1979 , p. 32 .
- (١٤) - Leo Lowenthal , *Literature and the Image of Man* , Boston : Beacon Press, 1957 .
- (١٥) نشرت هذه الدراسة للمرة الأولى في أوائل الستينيات، ثم أعيد نشرها بعد ذلك أكثر من مرة، انظر : السعيد يس ، التحليل الاجتماعي للادب، ط ٣، القاهرة : مكتبة مدبولي ، ١٩٩٢ ، ص ص ١٤٩ - ١٦٢ .
- (١٦) انظر: **أنطوني أبو العينين** ، الأدب والقيم الاجتماعية القرية، رسالة ماجستير غير منشورة، قسم الاجتماع، كلية الآداب، جامعة عين شمس ، ١٩٧٦ .
- (١٧) - Hans Norbert Fuegen , *Die Hauptrichtungen der Literatursoziologie und ihre Methoden : Ein Beitrag Zur Literatursoziologischen Theorie* , Bonn : Bouvier , 1966 , ss. 14 - 15 .
- (١٨) انظر : **Alphons Silbermann** ، *Empirische Konstsoziologie : Eine Einführung mit Kommentierter Bibliographie* ، انظر : Stuttgart : Enke Verlag , 1973 .
- (١٩) انظر : **Robert Escarpit** ، *Das Buch und der Leser* : Koeln : Westdeutscher Verlag , 1961 "The Sociology of Literature" in: *International Encyclopedia of the Social Sciences* , Vol .g , 1968.
- (٢٠) - Georg Lukacs *Schriften Zur Literatursoziologie*, ausgewacht u. eingeleitet von Peter Lutz, Neuwied : Luchterhand, 1977 , ss. 71 - 72.
- (٢١) - G. Lukacs , *Die Theorie des Romans* , Neuwied : Luchterhand , 1982 , ss. 47 - 59.
- (٢٢) **جورج لوكاتش**، معنى الواقعية المعاصرة، ترجمة **أمين العيوطي**، القاهرة: دار المعارف ، ١٩٧١ ، ص ١٨ .
- (٢٣) لزبد من التفاصيل حول إنجازات لوكاتش، انظر الدراسة النقدية للجامعة: **رمضان يسطاوي**، محمد ، علم الجمال عند لوكاتش ، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩١ .
- (٢٤) انظر : **Lucien Goldman** , "Der genetische Strukturalismus in der Literatursoziologie, *Alternative* Bd. 13, Nr. 71(1970), 50 - 60 ss .
- **لو سيان جولدمان** ، علم اجتماع الأدب : الوضع ومشكلات المنهج، مقال مترجم ، لجلد ١ ، العدد ٦ (يناير ١٩٨١)، ص ص ١٠١ - ١١٢ .

- L. Goldmann, Der Verborgene Gott : Studie ueber die tragische Weltanschauung in den Pensee Pascals und in Theater Racines , Neuwied: Luchterhand , 1973 . (٢٥)
- لوسيان جولسمان ، مقدمات في سورسبولوجيا الرواية، ترجمة بدو الدين عربوئي، ط ١، اللاتنية دار الحوار للنشر والتوزيع ، ١٩٩٣ . (٢٦)
- انظر في هذا الصدد : سعيد علوش ، الرواية والأيدولوجيا في المغرب (١٩٦٠ - ١٩٧٤) ، بيروت : دار الكلمة للنشر، ١٩٨١ ؛ لحمداني حميد، الرواية المغربية ودولية الواقع الاجتماعي ؛ دراسة بنوية تكويتية، الدار البيضاء: دار الثقافة ، ١٩٨٥ ؛ محمد خرماشي ، النقد المحدث في المغرب وإشكالية المنهج : البنية الفكرية نموذجا ، رسالة دكتوراه ، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة عين شمس، ١٩٨٩ . (٢٨)
- Theodor W. Adorno ,Aesthetische Theorie , Frankfurt / M. : Suhrkamp Verlag , 1970 , ss. 170 - 173. (٢٩)
- Th . W . Adorno , "standort des Erachlers im zeitgenoessischen Roman" , in : Adorno , Noten zur Literatur, Frankfurt /M. : Suhrkamp Verlag , 1974 , s. 46 .
- Ibid. , s. 43 . (٣٠)
- Louis Althusser, Fuer Marx, Frankfurf / M. : Suhrkamp , 1974 . (٣١)
- داسير والتوسير ، «رسالتان في معرفة الفزء» ترجمة وتقديم فريال جيوري غزول ، مجلة الف ، العدد ١٠ ، ١٩٩٠ ، ص ١٥٩ . (٣٢)
- Pierre Machery , A Theory of Literary Production , Londn : Routledge &Kegan Paul , 1978 , pp. 66 - 69 . (٣٣)
- Terry Eagleton, Criticism & Ideology: A Study in Marxist Literary Theory,London: Verso,1982, p.89.4. (٣٤)



## في العدد القادم من (إبداع)

### مقالات ودراسات :

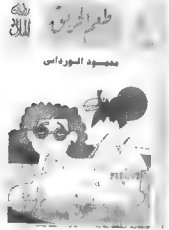
- ازمة اليسار في مصر  
هزاد وهبة
- حين يحاكم أدونيس عصر النهضة - فيصل دراج
- جدلية الحداثة والتنمية  
صبري حافظ
- الجزء الثالث والآخر من دراسة شعرية الرواية  
جوناثان كلر ت : السيد إمام
- رؤية لأعمال المستشرق الكبير الراحل - جاك بيروك
- بالإضافة إلى القصص والقصائد الجديدة...

رماد وبخان، لهما مذاق النهايات ورائحتها ووطائها، تهيلهما رواية محمود الورداني (طعم الحريق) على كل احد وعلى كل شيء، وتستشعرهما في مصائر كل احد وكل شيء: أبناء الاسرة الواحدة الذين تمزقت الاواصر بينهم، وتلاشت «التحمية» التي كانت - في زمن بعيد - تربطهم وتجعلهم يدورون في مدارها.. والحاضر الراهن الذي طال فيه التغير (أو قل: التشوه) ملامح الناس والبيوت والشوارع والمدن، ووسم العالم بطابع من انتفاء الالفة، وفقد بكل ما كان معروفاً متعارفاً في مقامة متشعبة الدروب، حافلة بأسباب الغموض والظن.. والوعي والانتماء اللذين كانا يتشبثان بالوطن - حتى لو كان منكسراً، أو مفتصباً - وكانا يراهم على زمن محتمل، ينتفي فيه كل انتكاس واغتصاب، ثم باتا يتأسيان على حلم انقضى ومرّ، ويكابدان افتقاد قدرة الإحلال على أي زمن محتمل..

رماد وبخان، تجسدهما هذه الرواية، بكتابتها التي تحيل إلى كتابتها، وتحيل - في الوقت نفسه - إلى فترة مرجعية بعينها، شهدت بزوغ الحلم وأفوله معاً، ووصياغاتها التي تومي إلى نار ما كانت متوهجة ثم خبت، وتلاشى ضوءها وحرارتها جميعاً، ولم يبق منها سوى «طعم الحريق»، ولم ينجم عنها سوى إحساس مضنٍ بالعطش، متعدد الدرجات.

الانتقال من دفء الجماعة: من كنفها وحمايتها وأمنها، إلى توزع الفرد وتوحده وقلقه وغياياته الداخلية: ظلٌّ أوّلُ تتوقف الرواية أمامه، تربيته وتبكيه، وتدني ما

## حسين حمودة



## مرثية الرماد والدخان

قراءة في رواية محمود الورداني

«طعم الحريق»



ترتب عليه من نتائج، وما أسهم في صياغته من أسباب.

تتفكك الجماعة، في الرواية، على مستوى أول قريب، يتمثل في اختفاء الأم/ الجدة، «كريمة البرلسي»، رابطة العائلة وعمودها ودرجتها ورمز التفافها (بمعنى طومس، ريمًا). وتتفكك الجماعة، على مستوى ثانٍ أبعد، يتمثل في انقراط أبناء هذه العائلة، وتباعدهم الواحد عن الآخر؛ إما بالانشغال - إلى حد الضياع - في بحث لاهث ودائب عن سبل البقاء أو التملك، وإما بالسفر الذي تنقضى سنوات انتهائه المقررة ولا ينتهي. وتتفكك الجماعة، على مستوى ثالث أكثر نأياً، يتمثل في إشارات متكررة إلى الفلسطينيين الذين بارحوا الوطن إلى الأرض تلو الأرض، والبحر تلو البحر، في سلسلة من الغياب المأساوي المتصل.

باختفاء الأم - فيما تشير الرواية - اختفت تلك «السلطة الحاسمة» التي تميزت هذه الأم بها، وأحاطت بها أولادها الثلاثة منذ رحيل الزوج/ الأب (هل تذكرين صورة الأم، هذه نفسها في زمن آخر، التي تتشبث باطفالها وتندفع في الظلمات والبرد، في مواجهة عالم قاس، دون عائل أو مأوى - في أعمال الورداني الأولى؟) كما أن في هذا الاختفاء تسليماً بحلول - أو قل: بيزور - زمن آخر غير زمن الالتفاف القديم والإحاطة القديمة (حتى وإن افترضنا بـ «سلطة» ما)، حيث الآن قد تفرق الجميع وتشتتوا، «حتى الميئين تفرقوا، ولم يعد أحد ممن يمشون يدفن مع أهله» (ص ١٠٧).. باختفاء الأم، وبمواضعات الزمن للقائه، معاً، وضحت معالم هذه الفترة الراهنة، التي فيها قد زلزلت الأرض زانلها،

«وأصبح الجميع يجرؤون على أكل عيشهم ويلتقون لماماً» (ص ١١).

ويتوزع الأبناء بين بيوت ومدن وبلدان متباعدة، غاب التعرف الأول الحميم، على مستوى حقيقي ومجازي معاً، إلى حد بات معه الأقرباء ينكرون ملامح أحدهم القادم من سفر بعد غيبة سنوات (انظر ص٢٠)، وأصبحت فيه لقاءات الشخصيات، التي تتم فجأة بعد مرور زمن، بمثابة «تيمة» تتكرر في الرواية، لتؤكد - تأكيدات متنوعة - تمزق الصلات وانتفاء التعارف والتعرف جميعاً (انظر الرواية صفحات: ٢٥، ٤٦، ٩٧).

وأخيراً، تتوقف الرواية لتسجل التناثر الأكبر: كيف ضرب الفلسطينيون في «الأرض الجراح»، وكيف طاردتهم وطردتهم للذابح من مكان إقامة عابر إلى آخر، وكيف «تفرق دمهم بين الجميع»، وأصبحوا ينفرون نهمواً «تتشطر وتتشطر»، «وتعود للانسطار قبل أن تضع أطفالاً آخرين لاجئون [كذا] وعائدون ومسافرون وراطلون وغائبون...» (انظر ص ١١٠).

بحسب مراثية واضح وملح، تصورج الرواية هذا التفكك/ التفرق/ التناثر، متعدد الأشكال، وتضعه في مواجهة ما يناقضه - ظاهرياً - من «هشدة» ما، يظهر في الرواية مرة بعد أخرى، ويبدو لاهياً عن كل شيء، منقاداً في حركة شبه جبرية لا معنى لها ولا هدف: حيث تشير الرواية إلى ذلك الزحام الذي تحتشد الشخصيات فيه، وتتدافع في الشوارع واليادين، في كتلة تعور بالحركة على مستوى ظاهري فحسب، وما من رابط يربط هذا الزحام سوى التكالب على الشراء بما يومية إلى فزوع أعمى إلى الملكية، وما يشبه عبادة

جديدة يقدس مابديها ومريديها الهتهم من السلع التي تحولت إلى أصنام معاصرة: «رجال ونساء وأطفال يمدحون ويذمّون ويصرخون (...) شامبو وكولونيا وباربان وصابون (...) يوالى نكرى وحليب أطفال وتقاح وثقاة وسراويل وقمصان.. الخ» (ص ١٠٠). ولنظر أيضاً ص ١٢٩ و ص ١٣٧. أما ذلك الحشد الآخر، الذي اجتمع على هدف ما (الاحتجاج على اجتياح إسرائيل للبنان ومذابح الفلسطينيين، في ميدان الحسين) فقد كان مصيره التفرق.

### ٣٠

تلاشى الملامح الأولى الصميعة للناس والأشياء، والعالم الذي كان اليافاً مألوفاً ولم يعد كذلك؛ ظلّ ثائر تبكي عليه الرواية، وترصد - بقدر من الأسى - تفاصيله التي تنامت واكتملت، لتجلب أظلم الشخصيات يبدو كأنه يعيش في غير زمنه، أو يبدو كأنما قذف به في زمن آخر لم يفخره.

في هذا السياق، نواجه انقطاع الملامح الراهنة عن الملامح القديمة: فنرى من يضايق نفسه: «ريما لو نظرت إلى وجهي في المرأة (...) لسما تعرفت على ملامحي» (ص ١٩٠)، ونشهد ذلك السعي الدائب، المخصى عليه بالخرسان، إلى استعادة القسمات الأولى، فيما قبل تغير وتشوه كل قسمات: «هذه فائزة إذن - هكذا قال أحمد لنفسه، وهو يجهد في الجمع بين ملامحها ولامح الطفلة التي.. الخ» (ص ٨٣)، كما نشهد مقارنات متصلة ترسم المفارقات بين الملامح التي كانت واللامح القائمة: «أما شعرها القصير فكان قد نحل وخفّ كثيراً (ص ٨٤)،

«كان جسمها قد نحل كثيراً (...) قبل أن يغلبها فيها ويلتوى رغماً عنها» (ص ٨٥)، «كان جلال يسترجع ملامحها القديمة (...) جرمها الطويل للنحيل قبل أن يحنى ظهرها..» (ص ١٣٧). وفي هذا السياق، أيضاً، نرى كم «تغيرت واجهات المحلات وأسمائها» (ص ٧٦)، وكيف امتد الإهمال إلى ذلك اللون الغابر، حيث «الحجراتان البغدالكي سقط خشبهما» (ص ١٠٧)، وحيث عشتش العنكبوت في الصالة التي كان لها مجدداً في زمن بات ينتمي إلى الذكريات فحسب (انظر ص ٤٧)، ثم نرى - في النهاية - خلاصة ذلك التغير/ التشوه التي تجسّد فقدان اللفة فقداناً نهائياً: «كان كل شيء قد تغير في مواجهته، عمارات شقت السماء وبيوت تناثرت في كل مكان (...) وسرعان ما فقد اللفة القديمة» (ص ١٣٨).

### ٤٠

يقترن بالأسى والبكاء على التميعة التي انقرضت عناصرها، وعلى الملامح التي تغيرت وتشوهت، تأس وبكاء أخران، على الزمن الذي انسرّب، مرة وإلى الأبد.

اللمح الأساسي لحضور الزمن، في هذه الرواية، يصطبغ بمسحة الاستعدادات المتكررة لعالم قد ولّى وذهب وتتأذى عن حاضر الرواية. تتنبّض هذه الاستعدادات كثيراً، وتلجّ على الشخصيات وتنشطها من حاضرها، وتعود بها إلى عبق قديم لوقائع قديمة: «وحكى لها عن المرة التي تأها فيها معاً ووصلا معاً حتى شارع شبرا في حروب ٥٦..» (ص ٥٧)، «و.. افتركتكم وأنتم تلعبون من ثلاثين سنة» (ص ١٠٧)، «وتذكر (...) الأسبوعين اللذين قضاها هنا قبل سبع سنوات» (ص ١٣٧)، «انبتغث أمام

حمد صورتها كما حكى لها أمه منذ أربعين عاماً خلت» (ص ٨٤). ويتصل بهذه الاستعدادات ما يشبه «الرصد لبيبرجرائي» لسيرة بعض الشخصيات، بلغة الحكايات التاريخية المعروفة، التي تتوقف عند الوقائع المهمة، المفصلية، وتسقط ماعداها من أحداث أقل أهمية: «شهدت الإسكندرية في الأربعينيات زواج كريمة لبرلسي (...) كانت هي قد تخرجت في الملمات المتوسطة (...) تعرفت كريمة على حياة أخت إسماعيل (...)» وحين انتقلت إلى القاهرة وسكنت في شبرا ومات إسماعيل سراج، تنطعت المبال بينها وبين أغلب رجال نساء هذه العائلة.. إلخ (ص ٧٠).

هذه الاستعدادات، تبدو مرتبطة بسعي ما إلى مداقة ثبات الزمن وركوبه، وفي أغلب مساحات السرد والرواية، يلوح ثبات الزمن وركوبه، ويتأكدان، خلال صيغ متعددة، أغلبها يستخدم علاقات «السرد المتواتر» التي تصور، في العبارة الواحدة، مرة واحدة، ما حدث وحدث وسيحدث مرات عدة: «كل صباح تستيقظ مع نبيل وندى» (ص ٢٤)، «تعودت منذ انفصلت عن زوجها أن تستيقظ عصر الأحد» (ص ٥٠) .. إلخ. في هذا السرد الذي يجعل من الحدث العابر حديثاً مقيماً، يُختصر الحاضر بكل علاقاته على أنه «أوان الذبح» (انظر ص ٧٨)، وتُغلق الأبواب المفتوحة على أي زمن محتمل؛ وحتى تلك الإشارات الزمنية التي تنتمي إلى «الوفاق»؛ حيث يتم الإيحاء إلى زمن تال لزمن الحاضر، تظل تلك الإشارات - من قبيل التقدم خطوة واحدة في «أمام مفترض» - إن صح التعبير - أي التقدم من نقطة ماضية إلى نقطة حاضرة فحسب، بما لا يجاوز «الراهن» في الرواية ولا يخرج عن دائرته. يقول الراوي، مثلاً: «فيما بعد

سيعرف أحمد (...) أن زعماء «القوى السياسية» استقلوا سياراتهم تحت حصار الأمن» (ص ٢٦)، أو يقول: «وسوف تجب اثنين آخرين سيعملان معلمين» (ص ٧٠)، ولكن السرد، في مواضع أخرى، سيُمرّ بالزمن المحتمل المتضمن في هذه العبارات، وسيجعلنا نرى شخصيات الرواية وهي تعاني الإحساس بالدوار في طاحونة الحاضر، ولا تستطيع أن تجاوزه.

انقضى، إذن، الزمن الذي انتمت شخصيات الرواية إليه، فلم تعد تلك سوى عزاء استعدادات أزمة متفضية، وهي إذ تمارس هذا العزاء، بالفعل، إنما تجتث الأسي، والحسرة على لين قد انسكب، ولم يعد ممكناً، على الإطلاق، الحصول على شيء منه.

## ٥ -

هذه الرؤية متعددة الأسباب والأبعاد، تتجسد خلال تقنيات يمثل «التنوع» قانوناً من قوانينها الأساسية، بما يجعل عالم الأسرة المحدودة التي تفككت مرآياً لعالم أكبر، وبما يجعل البكاء على طلل صغير اختزاً للألكام على أطلال أشمل، وبما يجعل تغير الملامح التي انقضت لتظهر ملامح أخرى، في حيوات شخصيات الرواية، تعبيراً عن تغيرات متنوعة، في فترة مرجعية كاملة؛ انصسرت فيها علاقات وبرزت علاقات، وبما يجعل الرواية - أخيراً - أشبه بإدانة فنية متعددة الزوايا لكل ما يمكن إدانته من ممارسات، في ذلك العالم الذي كان ينطوي على وهج الحلم، وأصبح مشبهاً برماد الكابوس.

العربية» (ص٧٧)، يبدو أحمد مهماً بقضية الفلسطينيين التي تلح عليه، بطرائق شتى، طيلة فصول الرواية.

تعدد صور الراوي ومواقفه، وتداخل صوته وأصوات الشخصيات، يتصل بنزوع ما إلى تناول حقائق مرجعية بعينها، في فترة بعينها، كما يتصل بمحاولة للإلام بوجهها المختلفة والمتصارعة، تشير الرواية إلى هذه الحقائق المرجعية خلال حيل شتى؛ ملاحظات أحمد حول الأحداث الخارجية المتعينة، تتجسد هذه الملاحظات في أقواله وفي سرد الراوي الموازي له - (انظر ص٢٩)، وتعليقاته الداخلية، في مونولوجاته، على ما يحدث (انظر ص٧٥).. أو توقف الراوي لوصف تفاصيل صورة فوتوغرافية تجاوزت فيها طفلة - أصبحت عجوزاً، في حاضر الرواية - مع الرئيس تيتو والرئيس عبد الناصر (انظر ص٨٠).. أو التوقف عند اقتطاعات من الأخبار التي تتضمنها الجرائد (ص٩٩ وس ١٢٧)، أو استعادات التقاط قديم من إذاعات «مونت كارلو» ولندن» وصوت أمريكا» (انظر ص١٠٣). كذلك يدعم هذا الاحتفاء بالحقائق المرجعية خلال إشارات إلى أسماء بعينها (انظر مثلاً ص٣٨).

وهكذا من «المرجعي» الواضح للجمعية، إلى «الداخلي» الخاص بأحلام الشخصيات وخواجسها، تصال (طعم الحريق) أن تجعلنا نقرن «الوثيقة» بـ «الإحساس»، وأن تصور من الفردي المحدود ما ليس قريباً أو محدوداً.

## ٦٠

مثل هذا العالم، الشبح بروح الرثية، المثقل بأحكام قديمة، يتناهى رصده عن لغة الورداني الأولى. ليس هنا

في هذا المنحى، نجد أن الملح الأساسي لصياغة الراوي، في فصول الرواية الثمانية عشر، هو «تعدد الراكن» التي يوازي خلالها الشخصيات؛ حيث يتقاطع صوته وصوت «أحمد» (انظر، مثلاً، صفحات: ٢٧، ٦٤، ٨٧، ٨٨)، أو يتقاطع صوته وصوت «جلال» (انظر صفحات: ٢١، ٢٢، ١١٣، ١٣١)، أو يتقاطع صوته وصوت «ناهد» (ص٢١)، أو يتقاطع صوته وصوت «مجنبة» (انظر صفحات: ٥١، ٨٧، ٨٨)، أو يتقاطع وصوت «فريال» (ص٥٥) أو وصوت «نبيل» (ص٦٧)، كما قد يوازي الراوي شخصيتين معاً في الحيز الواحد (لاحظ موازاة أحمد وجلال صفحات: ٢٩، ٦٩، ٩٧، ١٠٥، ١١٩).

وفضلاً عن هذا التنقل (الذي تنعكس فيه رؤى الشخصيات خلال رؤية الراوي، وتتداخل معه لغاتها ولغته، وتتواشع عبره أحكامها القيمية بأحكامه، بما يفسح مجالاً أكبر للتعبير عن الإحساس بافتقار النار التي خبت، ومعاناة بخانها الخائف)، ينهض سرد الرواية على نحو مركب؛ حيث يتمثل الراوي، في مواضع عدة، صوت الشخصية، ويجعلها بدلاً عنه، ثم تتحول «الشخصية/ الراوي» إلى مخاطب مروى عليه، ويملك يصبح المونولوج الداخلي حواراً خارجياً مفترضاً؛ كان في ذلك محاولة جديدة لتمثل الصوت القديم الصارخ وحيداً في البرية. مثلاً، يخاطب أحمد نفسه بضمير المخاطب، بعد أن يهمل موقع الراوي: «بيروت التي حملت بان تراهها ولن تراهها» (ص٢٢)، «...لكنت كنت أحمد...» (ص٢٤) ... إلخ.

هذا التنوع في زوايا رصد العالم، يتدمج بتنوع آخر فيه يتباين وهي الشخصيات ويتصادم. وبينما يقول جلال، مثلاً: «كفانا حروباً من أجل فلسطين والأمة

بقايا النار التي يومئ عنوان الرواية إليها، والتي تختصر الانتقال من عالم داخلي فردي إلى عالم خارجي جماعي، ومن مرحلة مرجعية إلى مرحلة مرجعية أخرى، تتجسد أيضاً في الرواية خلال إلحاح على دلالات بعينها، بطرائق متنوعة. في هذا السياق، تواجهنا الرواية بعطش يكاد يكون بلا ارتواء، ومعاناة متكررة للإحساس بالحرارة والاختناق، وبزاحمة جدران ضاغطة، وصور لحلولق تشعّر - حرفياً - بطعم الحريق، وقبظ يبدو محيطاً مطبقاً. وتتحقق كل هذه الدلالات خلال مساحات شتى بالرواية:

«قالت له (...) أن ينتقل إلى الصالة بدلاً من النار الموقدة التي يصطليان فيها. وكان يشعر بالعرق يغمره» (ص٦)، «وكان الجو الخافق في الحجرة الضيقة، والعرق الذي استسلما له، يغمرها» (ص٦)، «بسمه التي أحرقتها الشمس» (ص٧)، «كانا غارقين في العرق» (ص٨)، «انتفض (...) مبلولاً تماماً في العرق» (ص٢١)، «ويؤرر غارقاً في العرق أمام أوتال السيارات» (ص٢٤)، «.. يستقبظ (...) مرضوضاً عطشاً» (ص٣٧)، «كان كل منهما يشم الآخر في زمة الهواء» (ص٥٥)، «.. وعطشان..» (ص٧٨)، «.. زائف البصر على وشك الاختناق» (ص ١٠١)، «.. محترقاً من العطش الذي يكوى شفتيه» (ص١٣٥)، «وأناش تدور في النار الموقدة» (ص١٤٢)، «.. في تلك القيلولة الخائفة..» (ص١٥٠)، «تذكرت (...) ذلك النهار القانظ» (ص١٥٠)، «رمال صفراء متقدة في شمس ما قبل الظهيرة..» (ص١٨١)، «وواجهها القبظ» (ص١٨٦)، «كانت عينا جلال محمرتين والشوارع القانظ يهتز أمامه» (ص١٩٠).

ظلّ الاهتمام بدقة الرصد المحايد، الذي «يشير» العالم، بما يستعيد تجربة الانروب جريبه وأقرانه، وليس هنا إعلاء من شأن التحصيلات الخارجية، بحيث يتوارى كل ما يتصل به «دواخل» الشخصيات ومشاعلهم. بل هنا لغة جديدة؛ كأنها «لغة أخرى»، تراوح بين رصد ما يُرى وما لا يُرى، بين ما يبين للشخص وللراي وما لا يبين. من هنا، يتجاوز تسجيل أصوات المشهد، وما يعمل فيه من حركة، وايضاً ما يبدو كامناً مستتراً فيه: «وهم ياكلون السندوتشات ويصفقون ويغنون ويزعقون منادين على بعضهم البعض. وثمة شراسة مكتومة تبتدى.. إلخ» (ص٨١). أو تتقاطع تصميّلات المشهد مع ما تتلقاه حواس الشخصيات من هذه التصميّلات: «استطاع احمد أن يبتسم في النهاية، والشوارع العريض ينهض امامه (...) ورائحة النيل قريبة» (ص٣٩، ٤٠).

من جهة أخرى، تبارح لغة «طعم الحريق» السرد الأحادي القديم، لتتداخل في العبارة الواحدة، دون أية علامات ترقيم، مستويات شتى: شعارات كانت ساخنة في فترة ما، وخطاب لمن كان شاهداً على حلم ويات محاطاً بالإحباطات، ويوصف شبه تسجيلي - لا ينتمي إلى شخصية بعينها - لتظاهرات كانت تحتج على ما يستحق أكثر من الاحتجاج، ومونولوج أشبه بالبورج عن حياة تسريت نوعاً انتباه.. وتتجاوز هذه المستويات في عالم واحد منادح، في الفقرة الواحدة: «فلسطين عربية ومصر عربية وهتاف يندم متعالياً حتى يصبح زئيراً ويتعالى في محاولة يائسة لوقف الدك اليومي والاحتجاج والإبادة أنت شهدت بعينيك احتفالات فتح في المدن المصرية (...) وأجبت ناهد بحرب أكتوبر.. إلخ» (ص٣٠).

خبث، إذن، في هذه الرواية، النار القديمة، ولم يبق منها سوى طعم لا يوصف، وإن كانت دلالات ملحمة ووطلة متصاعدة. وال، إذن، العالم الذي كان متوهجاً بالحلم إلى مرثية رمادية تخلو من كل وهج. وتحولت، إذن اللغة الأولى، الأحادية، إلى لغة أخرى؛ لغة تجاوز اغتراب الفرد وتشيقه إلى اغتراب الجميع ونفيمهم متعدد المستويات؛ وتبكي - بانتحاب الكل، وليس بنهضة الفرد الواحد - ذلك الأفق الذي كان مفتوحاً على احتمالات حبلى بأمالٍ ما، وبات مسدوداً بالظلم فوق الظلم، محجوراً بالغبار والدخان والرماد جميعاً.

قد تواجه مثل هذه الدلالات، أحياناً بدلالات نقيضة، حيث نجد إشارات إلى الرطوبة (ص ١٠٠ و١١٠)، ورائحة النيل (ص ٤٠)، والصابون المعطر والماء (ص ٢٢)، والحرارة التي تخفّ (ص ١٠٩)، وإمكان الاحتماء من حرارة الشمس (ص ١٢٩)، والإطلال على البحر (ص ٧٩).. ولكن هذه الإشارات جميعاً تظل عابرة، استثنائية، لا تنفي - أبداً - الدلالات المهيمنة المتصلة بمعاني الحرارة والاختناق والعطش، فضلاً عن معاني «رائحة الحريق» التي تلح، بدورها، إلصاحات عدة: «هاجمتها رائحة الحريق والشمس العالية» (ص ٣٥)، «لغياها طعم الحريق في حلقة» (ص ٥٧).. إلخ.



## الجارية .. والسلطان ..

### ● الفصل الأول

● من بداية الحلم.. إلى مشارف الحقيقة..

- ١ -

... رفع السلطان رأسه عن وسادته يتقلب في فراشه إثر حلم مزعج، زال النوم عن عينيه..

تنبه لما حوله، وكأنما يدُ غامضة قد اقتلعت من وحدة الكرى، جعلته يتيقظ وسط فراشه من نومه..

كفاه حول رأسه، وعيناه تجو سان مملقتان فيما حوله وفوقه وتحته يحاول أن يتأكد حقيقة من أنه في فراشه، داخل قصره، بين حراسه، وأن ما راه ليس إلا حُلماً.. مجرد حلم، راه في منامه..

كان وكفاه حول رأسه يكاد يحول دون أن يعود لأذنيه صراخ جاريته «تمر حنة» .. يود لو تغيب صورة تلك الحالة المفزعة التي رأى نفسه عليها وهو حاسر الرأس في ملابس الداخلية موثق بتلك السلاسل الحديدية الثقيلة حول عنقه وحذره وساقيه إلى قمة تلك المُنذنة العالية التي لا يعرفها، لا يستطيع أن يحدد لها مكاناً في مدنيته، عاصمة سلطنته..

كان يحاول عبثاً، مغلقاً عينيه، يضغط بكفيه حول أذنيه أن يهرب من الآم قيود جسده وهو يعود يتذكر.. يرى نفسه معلقاً مقيداً بين السماء العالية والأرض البعيدة، ينظر حوله لاسطح ميانى المدينة، بيوتها ومتاجرها .. وأسفله فرسانه وجنوده يقاتلون أعداءً لا يعرف كتهمهم.. ولا من أين يأتون..

فرسان يقاتلون فوق صهوات جيانهم بسيوفهم، يسقط بعضهم صرعى، بينما يفر الآخرون أمام صياح هازمهم، متفرقين في مداخل الشوارع الجانبية والأزقة، مطارين، حتى لم يعد يتبقى في فضاء الميدان أمام المسجد سوى الصمت والوجوه المفزعة وراء النوافذ وأبواب الدكاكين..

---

فَرَعَ السلطانُ يتسائل، لا يعرفُ، لا يتذكر كيف جِئَ به إلى مكانه هذا.. من قيده؟ علقه هكذا.. ماذا حدث؟..

وهو ينتقب، يصحو من سرحة تذكره لصور رؤياه المثيرة وإحساسه بوخز القيود حول جسده راح ينظر حواليه للصمت في فراشه، وأول شيء يخطر بباله سؤال.. هو .. «تمر حنة» جاريته التي رآها بين أحداث رؤياه تصعد إليه. تلك قيوده عن المُنْذَنَةِ.. تهبط به إلى سطح المسجد المقضية إلى دروب وسرايب صاعدة هابطة، تستحثه أن يلحق بها لينجو.. ما هو شأنها مع كل ذلك الهول الذي رآه في منامه؟..

أخيراً كان قد فك قيد رأسه من ضغط كفيه وقد تلاشت أصداءُ كلمات جاريته الصرخة فهي تحذره..

إدراكه البليغ أخيراً لصقيّة وجوده سليماً معاني من كل ذلك الشر كان قد جعله يسيطر على حواسه، يتمالك نفسه، يتذكراً هادئ، الخاطر بعض الشيء كلمات «تمر حنة» وهي تصعد إلى أعلى المُنْذَنَةِ تلك قيوده، تنزل به درجات سلمها الداخلي تهمس له وهما يبتعدان عن المسجد، ترجوه أن يستمع لها، تنصحه أن يأخذ حذره، لا يصدق بعد الآن تقارير كبير بصانعيه، أو مستشاريه.

في صحوته اليقظة هذه كان يكاد يرى صورتها، يسمع نبرات كلماتها تطلب منه أن يسرع إلى قصره، يتدبر في أموره حتى يخرج غداً متخفياً إلى وكالات الصناع، إلى مجلس بيت القاضي، إلى ديوان المظالم، إلى السوق الكبير يرى الناس وهم يشترون ويبيعون، يبحث بين أولئك الخلق عن الحقيقة التي هي غائبة عنه.. يفعل كل ذلك قبل أن يعقد مجلس وزرائه وقواد جيوشه لاتخاذ القرارات اللازمة لإنقاذ البلاد من ذلك الشر الذي يهددها.

عاد يتذكر، يوعي أكثر صفاءً، وجه جاريته وهي مهمومة فزعة من حالته، تمسك بذراعه، تتحسس الام صدره، ترجوه متوسلة أن يسرع.. يسرع.. أهـ. «فوق المُنْذَنَةِ هي إذن لم تات إليه في فراشه، توقظه، تحدثه، تحذره، رآها في منامه فوق المنْزَنَةِ وقد جاءت لتقلده.. كان ذلك حلمًا.. أيمكن؟..»

لكن أية حقيقة تقصدها «تمر حنة».. ولماذا متخفياً في غير هيئة السلطانية.. لماذا؟..

وهو يواصل محاولة استرجاع تفاصيل رؤياه بترتيب صورها، وعوة تواريدها على ذهنه، والحوار الذي دار بينه وبين تمر حنة وجد نفسه يمد ذراعه يسحب جبل الستارة الجانبية يكشف من النافذة ضوء النهار الذي بدأت تباشيرة تلوح فوق قمم أشجار حدائق قصره، ووعس وجوه حراسه المنتثرين بين فتحات الابراج وابواب الاسوار بأسلحتهم..

خلال سرحته المتاملة مد السلطان ذراعه، تناولت أصابعه الجرس اللغضي الصغير قرب وسادته يحركه فتصدر عنه صليصلة رقيقة راح يكررها ويكررها، حتى انفتح باب الصجرة ولاح له وجه جاريته «تمر حنة» ببهاء طلعتها، وكنز جسدها

---



---

التي تبرزها فتحات وئثايا رءاتها المخملى الأزرق، شركسية فى الثلاثين من عمرها، ببيضاء البشرة، تتوج وجهها القمري  
هالة من الشعر الأحمر، تضحك عيناها الخضروان وهى تقترب منه، تتحنن مع رجاء الرضا برأسها ويداما مبسوطتان  
حول كيانها الرشيق تهمس:

- مولاي .. أصبحت سعيداً ، مشمولاً برعاية المولى وموفر الصحة والسعادة، سمعت جرس ندائى..

- تمر حنه .. تعالى .. اجلسى بقربى .. أمسكى يدى يقوه

مد لها ذراعه مفروية الأصابع ترتجف..

قالت وهى قلقة تلمس راحة يده، تسرق نظرة مضطربة إلى قسماات وجهه المتغيرة عن طبيعتها التى تألفها:

- مولاي .. لك الطاعة .. هل ..

اختنقت كلماتها الهامسة فى حلقها مع كلمات تساؤلها المضطربة

- تمر حنه .. لماذا تماوريننى بكلماتك المخدرة فى منامى الذى الفزعنى..؟

- أنا يا مولاي ؟.. ترانى فى منامك بالاضافة إلى تواجدى معك فى صحوك .. يا لسعابتى..

- لا .. لا يا تمر حنه .. اصديقنى .. هل دخلت هنا أمس وأنا فى غفوة نومي وتحدثت معى وأنا مثلاً بين الصحو والنوم

بعد ما كان بيننا..؟

- لا يا مولاي ، لقد خرجت بعدها أنت لاجتماعك بالاتباك ومقدم المسكر ثم عدت متلخراً إلى جناح السلطنة حفظها

الله.

- السلطنة .. أه - تذكرت شجارها معى بسبب غياب طبيبتها .. إذن ماذا حدث؟ ما رأيته فى منامى؟ حديثك معى

كان خلال نومي فعلاً، مجرد رؤيا مزعجة..

هز رأسه متعجباً، ووده تربت على كتفها، ونظرتة تتعلق بالتماع خضرة عينيها وهى ترقبه مندهشة.. يقول:

- لكننى أعتقد أن ما سمعته منك ولاتزال اصدائه فى الذنى هو حديث يمكن فعلاً أن يرد على لسانك، يعبر عن بعض

مكونات صدرك التى تخشين البرح بها، فانت أحياناً تطيرين غضبى..

---

حرك رأسه يتأملها وإصابعه تجوس خلال شعر ذقته الحمراء

- لفرط تعلقي بك فأنا أعرف ما قد يرد على لسانك من توادد هنك بكثير من الخواطر المثيرة للاماحة والحذرة، يا كثيرة القراءة في أخبار السابقين وجليسة معلمك الموسيقي الضمير أبصر المبصرين

- معلمى يا مولاي..؟

- نعم.. ذلك للموسيقى، الشاعر، الفكرة، «الملا عثمان»، الرحالة، القارئ الضمير، الذى لا أمل سماع شجن صوته يثلو سورة يوسف أو مريم.. والذى جاس بيوت سيدات السلاطين والأمراء يقرأ القرآن، ويتغنى بالتواشيح والغزليات يداهب يسحر أنامله أوتار عوده، ويسمع أنق الأسرار خلال بهجة النفوس.. ذلك الشاعر الصافى للأنساق وتواريخ الظلمة وتخصص أصحاب النزوات الشاردة.. إنه هو الذى منحك ما جعلك تجوسين في تلافيف رأسى بأفكارك التى تشبه ما سمعته منك فى رؤياى..

قالت هامة حذرة..

- مولاي.. هل أطلب لك الشاي بالعنبر..؟

- لا.. لا.. بالنعناع الأخضر الآن.. استريحى أنت.. ولتحدث..

تناول السلطان الجرس النحاسى العالى المصطنع المعلق إلى يساره يهزه بين أنامله حتى ظهرت جاريته - مسكه - بالباب فأسرعت إليها «تمرحنه» تهمس فى أذنها، ثم عادت مسرعة

- مولاي.. أتم على نعمة حديثك الشيق، ماذا رأيت فى منامك وجملك تستدعيني مستيقظاً مبكراً على غير عادتك..؟!

- لا.. لا.. أولاً.. قولى لى:

- بماذا تريد أن أحملك يا مولى على وجسدى..

- ذلك الرحالة بين أحداث الزمان، استأذك المعبدى الصوت، منمش الأرواح من كبوات الاتراح مخرس الأطيوار على أعالي الأشجار، بماذا عساه يكون قد أوحى لك من نكاه علمه، ورقة صفو روحه، من نصائح أو أسرار يكون قد طلب منك طرحها على مسامعى وأنت بين يدى.. هو يعرف أنتى أستجيب للمسامح إليك..؟

---

---

.. مولاي.. حلمك قبل علمك.. وصبرك قبل أمرك.. لقد علمتني الراقصة . نصيب . في رحاب قصور أحلامك بي، لغة إيماءات الأصابع، قبل ذراعى وساقاي..

.. يا «تمرجنه».. خلينا معاً في جوهر ما يشغلني أمره،

أضاف يحنو عليها بنظرة تشرب موليتها أطراف أسمى باسم:

.. غير لغة انعطافات عنك وصدرك وذراعيك، قبل الاثارة الذكية بجنون محتواك الفياض، قبل ما تجيدين منحه وأخذه، أريد بعد تلك الرؤيا المنامية التي لاتزال تلخذي بالقلق والتخوف، أريد.. قولي لي.. أصدقيني.. ما وراء نصيحتك التي سمعتها منك بالحذر من كبير البصاحين ومستشاري من الوزراء وقادة الجيش.. ماذا يكون قد نما إلى علمك، أو كلفت بإسدائه إلى من نصائح؟

.. ماذا أقول يا مولاي.. دعني استسمحك وأسألك.. هل أنت غاضب مني، ومن استاذي «الملا عثمان» هل يضايقك أنني أسألك أحياناً عن بعض الأخبار التي يتهاشم بها البعض بين جنابات القصر، داخل مقصوراته أو في أركان إبهائه عن ذلك الخطر الذي يحتشد على حدود سلطنتك صانها الله من أعاديها وأعاديك.. ثم ماذا حدث مني مما يكون قد ضايقت، أو لا يرضيك في تلك الرؤيا المنامية..

هن السلطان وأسه

.. ليس فقط لا يرضيني.. قولي، يزعجني..

.. يا حفيظ.. يا خافي الألفاظ، نجنا مما نخاف..

.. أنا الذي أصبحت أقولها بعد حديثك معي خلال قراري وانتاذكي لي..

.. أنا يا مولاي..؟ كيف أنفذك.. وماذا كنت أقول لك حتى تنزعج هكذا من كلماتي.. مجرد كلمات..!!

ضجكت «تمر حنة» تلمس بأصابعها الرقيقة الناعمة ساقه ثم تتسلل بها إلى صدره..

.. هذا دليل يا مولاي على أنني لم أشبع من فيض لقيالك بي في الواقع حتى اطمح في زيارتك خلال نومك، يا أسعداتي إذا تلاقينا حتى وأنت بين وهدة الكرى..

خفت صوتها يبور بحنو أكثر، ويقتله ترحي بحضور عقلها مع جسدها:

.. لكنني أخاف.. أصبحت قلقة مما تحكيه عني.. ماذا كنت أقول لك؟

---

---

قال السلطان نافذا بنظراته فى صفاء عينيه الخضراوين:

- كنت تثيرين نوازع الحذر المستريب فى عقلى وانت تجادليننى حول نوايا وخطر بعض رجالى فى السلطنة، حول عامة الناس وما يضايقهم من أمور معاشهم، عن خسف أجور اصحاب الحرف، وأن الناس البسطاء يهلكون فى سبيل المصنوع على قوتهم، وأن الرشاشى، تفقد الكثيرين الثقة فى كل من حولهم وفوقهم.. لقد أصبحت لا تدعين أنك تتدخلين فى أمور السلطنة وأهلها وأنا فى أشد ظروف الرهبة والهلع مما كنت أعيشه وأفكر فيه خلال تلك الحلم المزعج..

قالت «تمر حنة» تدارى فطنتها وحذرها بين أطراف ابتسامتها وعطر شفيتها مقتربة أكثر من أنفاس السلطان..  
- مولاي.. شئون السلطنة.. حذرك من أخص رجالك قريبا، وأدعوك الآن لمتابعة شئون العامة من الناس وهمومهم.. كيف لجارية مملوكة أن تجرؤ على..  
- أه.. هذه بعض كلماتك نفسها فى الرؤيا..  
- ماذا جرى يا مولاي..؟

- الذى جرى وحدت منذ قليل أنك تتدخلين بطريقة ملفوفة فى شئون سلطنتي، لا تعجبك معالجتى لكثير من الأمور، طيبة قلبى، صبرى على طمع الطامعين فى حلمى، طول احتمالى على تحمل دسائس الطامعين عن جشع لزهو السلطة من كبار مماليكى.. تقيمي لأخصائى، تحذيرى من أتابك العسكر الشريكس والمرزوقية والخصاصين، وأمين سر خزانة بيت المال، تهمين كبير البصاصين الخاص بشئونى الذى استأمنت عينيه وأذنيه، ضميمه وجيبه أستمع لتقريره اليومى كل ليلة.. تسخرين من ولاء مقدم العسكر وهدايا شهيندر التجار، ثم أخيرا ترتابين فى نوايا أمير الجيوش فى الولايات.. كيف..

قالت متراجعة عنه بصبر يدعو أكثر مما يبتعد.. وهى تبتسم مستكبرة، وكأنما تلمس السماح من عينيه قبل عقله..

- كل هذا يا مولاي حدثك عنه فى المنام؟

- فى المنام، والصبح، عبر بعض أحاديثك الماضيه معى..

- تجرأت وأقلت ذلك كله.. همست مخدرةً به خائفةً منه.. أم؟

- لا.. قلت لى ذلك يوضح حاسم وعتاب وتحذير بعد أن فككت قيودى وأنا معلق على قمة منڈة ذلك المسجد الغامض الغريب عنى وجنودى تهزم أمام عيني.. ذلك كله رأيته فى المنام وسمعتك تحدثينى به، وانت تقويننى، تهربين بى

---

عبر منافذ غربية في بناء ذلك المسجد، من أين.. إلى أين.. لا أدري.. حتى صحت من نومي مختنقاً استديك لهذا الحديث.. وأنا أشك، أرتاب، أكان حلاً.. أم..!

.. مولاي.. كيف حدث كل هذا.. استوعبته كله مع ظنوك السابقة، في حلم راحة جسدي.. أم بين سابغ يظنك مع تعسيلة الضباح في فراش النعنة.. مولاي.. أنا غير مسئولة ولا أحاسب عن رؤيا منام ضايقت أو تذكر بأحداث سابقة لي معك، ربما هي أفكار كانت تدور بذهنك بعد اجتماع أمي، أو أخبار سيئة قد يكونون أبلغوك بها حتى شردت خواطرك وشغلتك قبل نومك، ثم تجسدت لك صوراً اختلطت بها صورتني في منامك.. ثم لعل لحظات حلمك كانت تتوافق أكثر من مرة في رغبتني أن أزيك في فراشك، أطمئن على هدوء أنفاسك خلال نومك.. لولا أنني أحجمت، ثم أحجمت.. ثم أحجمت..

قال السلطان مفتر الشفة، فاهماً مغزى تكرار كلماتها الأخيرة..

.. ترجمه.. كيف تفسرين الأمر هكذا.. أما خطرت مثل هذه الأفكار والاجتمالات السيئة.. والنصائح.. برأسك أمس.. أو هذا الصباح.. أفصحى.. تكلمى..

أطرقت «تمر حنة» برأسها.. تتلمس ضفائلي شعرها الذهبي لحظات، حتى همست:

.. أبداً يا مولاي.. حتى لو كان قد خطر بعضها على ذهني لشدة تعلقي بك، وحرصى على استمرار إزدهار ملكك كيف كنت أجزئ.. ما أنا إلا جارية ملك يمينك، اشتريتها لطفاً منك وكرماً وسعداً لحياتي ومستقبلي، بعد أن رفعت من قدرى بدفع ثمنى ثلاثة آلاف دينار حمصى ذهبي..

.. أه يا «حويطة»، يا طموحة العقل، يا فرية اللسان، يا خضراء العينين، يا بحر الأمواج المتلاطمة.. يا..

.. عفواً مولاي.. ما أنا إلا جاريته التي أكرمتها بوجدانياتها الأثيرة عنك، مستغفراً عن أي استمتاع بجارية أو حرة غيبرى..

قالت «تمر حنة» وهي تمد راحة يدها الصغيرة الدافئة متسربة فوق غطاء الفراش إلى راحة يد السلطان متطلعة إليه بابتسامة ممثلة تواصل همسها:

.. ثم أكرمتني أكثر بأمرك أن يكون مقامى إلى جوار جناح زوجتك المصونة عافاهما الله وشفاها من مرضها المزمع جارية وخادمة لشئونك الخاصة..

-- هيه..

- ارحنى.. ادخل الطمأنينة إلى قلبي وعقلي.. ثم ماذا غير ذلك رأيته في منامك يا مولاي لالسر دلالتك لك.. أنت تعرف  
اننى قرأت ابن سيرين على استاذي «الملا عثمان».. وتعرف..

- لا يا «تمر حنة» ليس الآن، أريد في لحظات تأمل هادئة، أن استعيد أتذكر مرة أخرى تفاصيل كل ما رأيته صورة..  
صورة، كل ما سمعته منك بعد أن ارتدى ملابس وأتناول طعام إفطاري..

صفق السلطان براحتيه على غير مألوف عادته، فانفجرت ستارة الباب عن جارتيه - مسكة - تحمل زرابيا إحدى  
الخدمات طبقاً نجاسياً كبيراً عليه بعض الحلوى.. مع الشاي.. واللبن.. قاتلة:

- لبيك مولاي..

قال وتمر حنة، تقرب من فراشه طعام إفطاري..

- نادى يا «مسكة» من الخارج كبير الحراس «منجوده».

- هو بالباب ينتظر الأوامر يا مولاي..

- فليحضر..

قال السلطان مشيراً برأحة يده نحو صدر جارتيه

- فوالى لى يا «تمر حنة».. هل أعجبك عقلك الزمردى هذا.. لقد اهدانيه شهبندر تجار «غزة» بعد أن اشتراه من بدوى  
يعيش في صحراء سيناء.. قاتلا لى أنه تحفة صاغتها أصابع فنان لم يشكل بعدها حبات عقد مثلاً..

- يا مولاي أطال الله عمرك، وادم عافيتك، كل ما تمنحه لى يرضيني، يسعدنى، يملا جوانحي تعلقاً بك.. وعشقا في  
دوام التواجد بين يديك..

- وقطع الحرير الدمشقية الخمس التي أعطيتها لخياطتك الخواسكية مع تعليماتى ماذا تصنع لك منها لترتديه، بعد أن  
اخترت نوع نسيجها الحريري واللوانا بنفسى..

- شأنا شأن كل عطايك يا مولاي.. وسأعبر لك عن امتنانى.. كيف يكون.. ليلة عيد ميلادك الواحد والخمسين، ابتداء  
من الصباح.. حتى صياح النيك صباح يوم الجمعة القادم بأذن الله..

- يا تمر حنة.. اين نحن من كل ذلك الآن..

---

قالت «تمرحنة»... مأخوذة كالفائدة..

- كيف يا مولاي..؟ أى مهمة.. وكيف أنها عاجلة...

- ستعرفين كل شيء فى حينه..

- ألا تقسم لى بعض هذه الألفاظ يا مولاي..؟ لقد بدأت أخشى...

- صبرك قليلا.. أولا.. قبل الاجتماع الموسع مع ورس رجالى بخصوص الاعداد للمعركة القادمة مع العدو

الخارجى.. اريدك أن تفكرى بحصافة أفكارك فى كل ما ستستمعين إليه من حديث قاضى القضاة وصراعه المنتظر معى..

ثم.. ثم تفكرين، ثقلين الراى للوصول إلى أفضل نصائحك لى.. ثم..

اسمك بيسراه راحة يدنا كأننا يشد أنتباهاها، يوقظ حنرها، واضعا سبابه يمناه أمام شفثيه يهمس لها:

- قبل ذلك عليك أن تعدى لى بطريقة سرية لا يلحظها الجان الأحمر أو الأزرق ملابس كالتى يمكن أن يرتديها تاجر

زيت مغربى ممن أجيد لهجتهم فى الحديث، أولئك الذين يقصدون بلادنا بهدف التجارة، كما تحصلين على بعض اللدائن

من أدوات التفكير التى يمكن أن تخفى بعض ملامحى.. هل تجدين مثل هذه الأشياء فى «ميسورك» خلال ساعات..؟

قالت تمرحنة مندهشة:

- هذا أمر ميسور.. سهل يا مولاي..

- إذن.. عليك بعد ذلك..

عاد يواصل همسه بعد لحظة صمت.. ويحذر أكثر..

- بعد ذلك حين أعود من لقائى بهؤلاء اللاعبين سأشرح لك تفاصيل تلك المهمة التى سأسرع بتنفيذها استجابة لما

رايت فى المنام.. وسمعتك منك.. عليك أن تنتظرى مفاجأة عرك معى..

- مفاجأة عبرى.. لا أفهم.. وإن كنت قد بدأت أدرك ما وراء مسألة تنكرك فى ملابس تاجر زيت مغربى.. لكن يا

مولاي.. لا تخرج وحدك لاستطلاع شئون رعيكك، كما أظن.. بحثاً عن الحقيقة.. أخض عليك..

- لا.. لاتضافى على سلطانك من حنره.. أو قنره..

---

---

- سنكون.. كما ستكون حين سنلتقي كما وعدتني أول أمس وجدنا في قصر «الزمر».. هناك بعد انصراف المدعوين لحفل عيد ميلادك..

- أه.. ذلك الحلم الذي يشغلني.. وذلك الملعون الذي يتحرك بجيوشه على حدودنا شمال البلاد وشرقيها تزعزعي تحركاته، وأخشى أن أضل بتجهيز مطالب أمراء الجيوش للتحرك استعداداً لنفن طموحته مع جثته بين رمال الصحراء تحت صفورها.. أه..

قالت «مسكة» الخادمة بعد أن طرقت الباب بإتمامها.. ثم فتحت قليلاً

- مولاي.. كبير الحراس يا مولاي..

- ادخل يا منجود.. إقترب.. اسمعني جيداً.. عليك باستدعاء الشيخ «الوزان» قاضي القضاء، والأمير «جنشك» أمر العسكر، والشيخ الملواني شهيد بنو التجار، وه «الكوي» كبير البصاهين، ووكيل بيت المال حسن الناشف، والمحتسب الأمير «جاجاي».. نهم بعد وصولهم ينتظرونني جميعاً معاً مع حاجب الحجاب في صالة السفر بقصر الخوذة بعد ساعتين.. فسألق بهم.. أسرع..

ترتب السلطان لحظة بعد خروج كبير الحراس وعيناه على جارتيه «تمرحنة» قبل أن يواصل طعانه بين يديها وهي تقوم بخدمته..

قال ناظراً إليها يحدث في خضرة هينها:

- تمرحنة..

- نعم يا مولاي.. مالك صمت هكذا.. توقفت عن الأكل.. فيم تفكر..؟

- إسمعي.. وتذكرى جيداً ما سأقوله..

- معك يا مولاي.. كلني يقطعة..

- سنسبقتني إلى قصر «الخوذة» تجلسين في غرفة استراحتي خلف ستائر حجرة الاجتماعات..

وأطرق لحظة يفكر.. حتى قال:

- سنستمعين حوار معركة المكاشفة التي ستحدث بيني وبين قاضي القضاء، ذلك العالم الفاضل، الذي يختزن في

صدره مع علمه مواد ناسفة، احتاج مع سبر غوره لإستعمالها في مهمة عاجلة

---



---

- رحماك يا ربى.. لكن يا مولاي قد يواجهك طارئ مجهول، أو خطر غير متوقع، يكشف ستر ما تنوى عمله.. دعنى  
أنتكر أنا الأخرى فى ملابس مملوك لرافقت كتابك لك..

- ترافقيني؟.. لا..

- إذن أتابعك عن بعد لأطمئن عليك..

- ساكون فى خير حال.. وساعود سالمًا.. هيا.. اكملى معى تناول بعض طعامى، وثلاث الرياح بما تشتهيها سفينة  
أيامنا القادمة، كلى ويعينى اكل وافكر، فالأوقات الطيبة التى أحلم بقدموها.. قد تكون نادرة السعادة الخالصة فى أيام  
إبناء اللئام هذه... كلى...

«إنتهى الفصل الأول»



## رقصة العراه

الفصل الأول من «رواية المفجوعة»

### أول أناشيد الصمت

لن نتحدث  
عند أيتها المقتولة بالخزي  
تتأمين على وسادة من ضبابٍ  
ولتركيْن عينيكَ خلف كراتِ الريح ؟

لن نتحدث عندك  
وانت تقيمين بين ضربة الصمت واكتمال سطوة الأسى  
تحلمين بما يفتح جسدك على الدم وصعود الاتصال  
وانت تشدين القارات إلى صدرك للثخن بخطى المهزومين ؟

فاصعدي في الفاجعة كما صعد ظلك على أوتار غناء عاشق  
بعيد وهو يصعد سلالم العشب نحو قبلة مستجيبة.  
فمدى نهديك إلى فيالق البحر الضائع في وحشتك

---

شديه إلى الصحراء

ياحنان الرمال

والق الحصى

وقيه الليل

وغضب الجسد

وحزن البنفسج.

استلقى على جبهة الأرض

ليعبر الذين ماعبروا، والذين عبروا، والذين سيعبرون، والذين ساقوا خطواتهم إلى حيث تمدن أسطورة الصمت

المطيق والموت المطيق

والذل المطبق

استلقى كما شئت،

وكنى كما تشتهين،

ولكنى كما انت

أو كما اشتهاك العابرون.

### أنشيد الرماد

ليس فى حلقك شيء غير جفاف الكلمات التى تغوص فى ظلام جسدك خرقاً من ارتطامها بجدار الأشباح المختبئة  
لتلتقط صليل الكلام.

هذا أنت جرعة من الخوف الذى يلبس مدارات عينك ويتركك تزحف فوق وجع التذكر والانتظار. هنا وهناك، وفى كل  
مكان سقطت أقدامك فوقه، تحولات الة المكان إلى سلاسل تطوق قهملك وأنت تخطو باتجاه مصير الدراويش الذين  
يبحثون عن لقمة فى عالم النجوم البعيد، أو عن سقف تحت أنات الناس الذين يلبسون ثمانهم فوق صدورهم، وينامون  
منتظرين الجنة القادمة على حافة البكاء والصمت والخوف. إنه صليل الكلام، الذى يحترق فى رزمة الصمت  
والانكسار، فى زمن خارج الزمان، وفى مكان ما، من ولى ما، يدعى أهله أنهم قادرون على حفظه بالدعاء والتعائم والغناء  
الحزين. فتحمل وجعه على سطرة اللىس وهو يقسم ملامح وجهك إلى جغرافيا الرماد، وانفخا الجنون نحو جنون جديد  
عندما تطفى كل الأشياء ليصبح الكون كله قطعة من دخان وعمة ينتظرك فيه دائماً شخص ما، حيثما حللت، وكيفما

اتجهت. يطلع عليك من هواء رتتيك ومن بؤيق عينك، من عظام كلامك، أو من مسامات الجلد. من اندحارك اليومي المزمّن، ومن بين أصابعك كليك. يخرج إليك من خيالك حتى عندما تضيق ظلك، من أعمدة الكهرباء وانحناءات الأرضية. من لغافة التبغ التي لاتفارق أصابعك. ومن زجاجة الخمر عندما تدس رأسك في كئسها مسلماً إياه للبيكاه القاتل الصامت، وللهرب البعيد باتجاه لاتعرفه، فيقذفك قريباً أو بعيداً إلى حيث تطارد الذئاب ظلك. متدنثراً بثوب اليباس الذي يلف عظمك، فأصبحت كالدابة، لايعرفونك إلا من خلال صممتك الذي تتفاخر فيه، فتشمخ في ذلك، ويشمخ الذل فيك. لايفادرك القلق إلا عندما تتناول طعامك كبقرة تجتر، ربما كي تستطيع أن تحنى رأسك عندما ياتييك صوت ما، أمراً إياك أن تحمل له عفش جنازته باتجاه الجنة التي ملأت أصابعه ورأسه.

إنه صليل الرعب الذي لايفارقك إلا عندما تفعض عينيك على يأس جديد لتفتحهما على بؤس عتيق، فترفع رايات نصرك، لأنك مازلت حياً تنفّس كمشرة مقنوفة في هلام الهزائم الدائمة.

وكما ضاعت خطاك في زحمة الهزائم، فقدت ملامحى. حيثما توجهت للبحث عنى، ستجدنى متلحفاً العتمة، ضائعاً في صقيع الأحلام التي اهترأت تحت الأضحية، وتأنها في وهج الرعب الذي يسكن حكاياتى عنك، وعن آخرين ربما غيرك، دخلوا خطوط النسيان تماماً كما يدخل المجانين عالم النسيان عند من يدعى امتلاكه لخارطة العقل التي لاتصم في تضاريسها غير الكذب، والمهر، ورائحة العفن. فها أنا مثلك، ميت بحياتى. فقدت كل إحساس لى بالعالم المحيط، فلم يعد لى حاجة للعيون، أو للأكاذن، أو لللسان، أو للأيدى. كل ما احتاجه هو الصمت، والصمت فقط.

فلماذا تهرب من وجه حكاياتك، وتطمس عينيك في رمال تاريخك كما يفعل الملهيرون وهم ينتشرون براثة الانتصار. فليس في قصتك ضرب من خيال أو فصل من جنون، أو كوابيس وعى أو لاوعى. بل على العكس تماماً، كنتُ حريصاً أن احتفظ بها برغم نخور الذاكرة وتوقر العقل، وبرغم مرارة الزمن الذي ياتييك منجياً بالعري وأكوام الخزي. فلا يسمعك إلا الاعتراف بأنك فار صغير تدوسك الأيام، وتسحقك رهانات الكلاب والقطط على جسدك.

فإذا ساءت أظرافك إلى موت آخر لتعتلى أوجهُ، فلا تسلم حزنك إلا للقلبك، فليس في حكايتك إلا ما أقسم عليه كثيرون من سكان المجوعة، وهامهم مازالوا في خزيهم أحياء يرزقون. لا أعرف ماذا حل بك في زمن السرطان والقيح والجذام، إن كنت مجيداً بن عيسى العدناني، أو مصطفى الشيخ، أو سلمان أبا مسعود.

لكنك مازلت حياً تنفّس كئى خروف سيساق للذبح، أو للتهجين. وقد صافحتك منذ فترة، والتقيت أكثر من مرة، بالرغم من أن كل أهالى ضيعة المجوعة أكوأ أنهم رأوا بأهيات عيونهم نعشك يساق إلى المقبرة، ويطمس جسدك في حفرة على عمق أكثر من مترين. وحتى مختار الضيعة نفسه، أقسم بأنه غسل بيديه اللتين سيكلمها دود الأرض جثتك، وبأنه كان على رأس المشيعين فى تلك الضيعة التى اعتاد أهلها على طلب سليم أغا يرمياً لامرأة من نساها تقدم على خدمته فى القصر. وكان يستدعى أحياناً أكثر من امرأة، إذا حل فى قصره ضيف، أو كان محتاجاً لقضاء عدة حاجات.

كل بيت في المجوعة يعرف دوره تقريباً فتحضر المرأة نفسها لذلك اليوم. أما إذا تجاوزت الأربعين من العمر، فعليها أن ترسل كبرى بناتها. وإذا حملت المرأة قسماً من الجمال في ملامحها، فقد يحتاجها الأغا ليومين متتاليين أو أكثر. وحينها، لن تكتفى بجلب الماء وتحضير الطعام وإطعام الأغا وغسل يديه ورجليه، بل سترى نفسها مضطرة لغسل جسده كاملاً وهو عار تماماً. ومع نزوح نزوة الجنسية تجاهها لا يتأخر في مضاجعتها. حتى أن بعض الرعاة الثقات يقولون بأنه كان يطلب كل فتاة في يوم زفافها، لتقيم عنده عدة ساعات قبل أن تنتقل إلى بيت زوجها المقبل، وعندما كان الشيخ يسأل عن ذلك، وهو الذي عقد ظله وظل الأغا قرناً أبدياً، كان يجيب:

- المطلوب منا إطاعة ذوى الأمر فينا. وسليم أغا صاحب نعمتنا.

الأمر الغريب الذي دفع هذه الحكاية إلى الاختلاط مع تواريخ تقاطعة وأحداث صاعدة في مخيلة تتصهرن، كما يتمترس الذل، وراء كل انكسار للروح البشرية، هو دعوة محمد بن عيسى العدناني، ذلك الياغب الذي بدأ يثق أبواب مرحلة الشباب بمذاء بلاستيكي جديد، اشتراه له أبوه ليفطى جلد قنميه المتشقق، في حين أعلنت شعيرات قننه وهي تدفع الجلد بروسها عن تقدمه نحو عالم الرجولة، فكان يحسها بأصابع يديه، راحلاً أحياناً بكفيه بين مقدمة الذقن والصدين، محاولاً لفت انتباه والده، لكي يبحث له عن أبنه الحلال التي ستجلب له السترة والحلال.

أن يطلب سليم أغا، أي واحد من رجال وشباب الضيعة عبر أحد حواطيه أو وكلائه، فهذا أمر طبيعي، لكن الجميع استغفروا أن يطلب محمد العيسى للعمل مكان المرأة التي اعتادت الخدمة هناك، كلما حل دور بيتها. بعضهم اعتقد بأنه سيحتاجه لصب القهوة لضيوفه. آخرون قالوا بأن الشيخ أخبر سليم أغا عن شراء محمد لحذاء جديد ولابد له من السؤال عن كيفية الحصول على المال، خصوصاً أنه لم يدفع الزكاة المطلوبة منه، والتي فرضها الله سبحانه وتعالى كأحد الأركان الأساسية في إيمان ذوى التقوى، فاجابهم آخرون بأنه كان عليه أن يستدعي أبا محمد للتحقيق في الأمر، فليس لمحمد ذنب في ذلك.

كان محمد العيسى يقتل شعيرات شاربيه أمام امرأة محطمة غرست في طين الجدار عندما كانت الظهيرة قد تجرلت عن صهوة النهار، وبدأت الشمس تبحرجه في النصف الغربي من قبة السماء الزرقاء، مسجبة بهنوء، تاركة اصفرار الأشياء يشحب تدريجياً، ليفتح بوابات الزمن للظلام الدامس الذي سيلف بعد قليل انكسارات جدران المجوعة، والتواءات أزقتها، وتجاعيد وجوه أهلها المحفورة بالشقاء والبؤس، والآمال الكبيرة في كسرة خبز تحرك معدم الخاوية. زمان يلف أمكنة لا تتميز عن أجسادها، وأمكنة تطوى زماناً لفة الصمت كأمله، وأجساد تتحرك بتلقائية تنفيذ نوازع اللقمة التي لا تتقف أمام محاجر عين غائرة في خشونة الأيام، رغم الدعاء والصلوات. يركض المجوعون وراءها، وتسرع أمامهم. لا يعرفون أعمارهم إلا بعد سؤال الشيخ الذي يقدرها لهم بعدد الصلوات التي انزلت من حياتهم، فهمأوا على وجوههم ينتظرون العقاب الأخير.

---

اعتادوا على الذل الذي يرسمه الأغا على وجوههم بحدائمه. وكان قبرهم هكذا، يتحركون كالقطيع.

قذف بهم أبو سليم أغا في أثناء الاستعمار العثماني إلى الخوازيق، فصقلوا له قبل موتهم، وبعد أن سلخ الأتراك جلودهم عن أجسادهم وهم أحياء، وابتهلوا له، وفاضت حناجرهم في الدماء والابتهال له كلما أغرق في سحقمهم، فهو لا يفعل أي شيء سوى تنفيذ قضاء الله وقدره عز وجل.

أما من بقى منهم قادراً على المسير، فقد سبق إلى أركان الأرض البعيدة ليواجه المصير المجهول، فلا تسمع على السنتهم إلا ما يقولونه عن فلان، أو ولد فلان الذي ذهب مع «سفر برك»، وما زالوا ينتظرون عودته وتحت إبطه رغيف حاف أو في يديه دمة موت يطلبه الجميع وينامون بانتظاره.

من خوازيق الأتراك إلى طلائق الفرنسيين التي اخترقت الجماجم والأجساد تمتد المفجوعة تاريخاً حافلاً بالربعب والجوع والذل والموت، لولته قبل ذلك بغزوات المغول والتتار والفرنج والفرس، وزاوجت قسماً من جسدتها مع الإنكليز وأحفادهم.

تروى طويلة من سنين رمادية تمتد على بساط الدم الذي لوثته الحروب الداخلية بين شعابها وجبالها، لتختلط مذابيح المغول بمقاصل الانتحار الذاتي الممتد بين تكليس العقل ودفعه إلى هيولاه الأولى، وبين الخيارات المستحيلة بين الجنة والجنة.

كثيرون من سكانها يفقأون ذاكرتهم على حبات الصنطة وانحدار الأقدام الصافية، عندما يتذكرون تلك الهجرات المتلاحقة والمتعاطلة في سنين الجوع. قحط من السماء، وقحط من الأرض وأصحابها. ووجه تهيم في الأرض وقد فطدت وجه المفاصلة بين سهيل الروح البعيد، وهي تنطفي على حدود شقوق خبز وكرامة الإنسان في أن يعيش كغنمة جرياء، لا أكثر. من لا يتذكر أبا مسعود الذي باعته أمه رضيعاً برغيفين من الخبز، لتطمع بقية أشقائه وتتقدم من موت محتم كان يحمل في جيبه العطوس دائماً. يسه في أنه بشكل متتال، لتتالي حركات العطس التي يرافقها امتزاز رأسه كائنوس وما كان يميز وجهه تلون شاربييه بالبرتقالي الداكن.

وعندما كان يسأل عن سبب تعوده على ذلك، كان يجيب:

(العطوس هو الشيء الوحيد الذي يعنني من الانتحار. هل يمكن لأي إنسان أن يفكر وهو يعطس. إنه يدفعني إلى الاسترخاء. فانا لست قادراً إلا على الاسترخاء، فمذ اكتشفت أنني أساوي رغيفين من خبز الذرة، وأنا أسلي نفسي بالعطوس والمشى في الطرقات الضيقة للتعرجة. لم أستطع الصبر، ولم أتمكن من تعويد نفسي على أنني أساوي قطعة خبز. فتركت تلك المرأة التي اشتريتني، وسافرت بنا بعيداً إلى الأرجنتين. تركتها، بعد أن فكرت بقتلها، وعدت إلى هنا، ليس في جعبي ما يؤكد شخصيتي وانتمائي، بأحداً عن أولئك الذين دفعوني ثمناً لبض الخبز، ربما أجد هويتي فيهم. لكنني لم أقتلها، لأنها شرحت لي بانها أحسست حينها بأن أمي كانت رغبة فعلاً في التخلص مني لأنني الأصغر بين إخوتي،

ولم يكن في جسدى ما يشير إلى قدرة كامنة على صراع الجوع، وخيار البقاء. وأكدت أنه كان بإمكانها إعطاء الخبز لوالدتي دون أن تأخذنى. ولكن ذلك لن يحل المشكلة إلا مؤقتاً.

وعدت إلى حيث دلتنى تلك المرأة فلم أجد أحداً يعترف بى. والجميع يقول لى، بأن أشياء كثيرة كهذه حدثت، وأن الناس أصابها الخيل والسبات في بعض أيام الجوع، فهاموا يحملون أولادهم على اكتافهم، يبحثون عن حبة الشعير في روث الحمير. وما أنا أفش في الوجوه عن يشبهنى. فلا أجد أحداً. لولا أن تلك العجوز الجردية (وسميت بهذا الاسم نسبة إلى جبال الجرد التي انحدرت منها مع عائلتها تبحث عن اللقمة ويعض الماء) أقسمت أننى أشبهها، رغم أنكم تعرفون جميعاً، بأن ملامحنا لانتشابه أبداً ولا يمكننى أن أكون بعمر ابنها الذى باعته مقابل حفنتين من الطحين. لكنها تصر على أننى ابنها الذى باعته إلى امرأة قررت السفر إلى الأرجنتين).

كان أبو مسعود يتحدث بدون أن ينسى وضع العطوس في أنفه، وذسه بإيهامه وسبابته عميقاً في فتحتيه، يعد أن يدفع رأسه إلى الخلف بحركة مفاجئة قاسية. فيخنط الرذاذ البرتقالى للتلثاثر من معطسه مع بعض الكلمات الإسبانية التي لم يستطع التخلص منها. وكان يلجأ إليها دائماً عندما يقضب، ربما بقصد السباب.

من أمريكا اللاتينية، من الأرجنتين، عاد مختبئاً في عنبر إحدى السفن، لايحمل شيئاً يشير إلى هويته. يدفعه أمل ضئيل واحد في أن يجد أهله وعاش ساتبقي من عمره، محشواً في وجع ظهره وعلبة العطوس. ومات بدون أن تعرف أو يعرف أحد اسمه. إلا أن إبراهيم الجردى، قال بأن اسمه سلمان. وروى الناس حينها بأنه سعى بهذا الاسم تيمناً بسلمان الفاريسى، الصمايى الجليل، لتقاطعهما بالإحساس بالاغتراب والهجرة والنفى.

كان أبو مسعود دائم الخطى بين الحقول، وعلى الصخور القاسية العالية الصعبة. يحرك عينيه بحركة مستقيمة تمتد من قدميه إلى الأفق، وبالعكس. تلطمها تلك العطسات المتلاحقة، فيلثنت يمينه ويسرة ويتابع بعدها. ضحكنا كثيراً عندما استبدل جلابيه بالبنطال تماشياً مع لباس المجموعين. فهو الوحيد الذى كان يرتدى بنطالاً في ذلك الزمن. وبعد أن سمع قهقهاتنا، عاد إلى بنطاله الذى لم يخلعه بعد ذلك أبداً.

كنا نحس بأنه يبحث عن شيء ما بشكل دائم، شيء غال جداً، ولا يجده. ولكن أبا مسعود لا يتعب أبداً. حتى أننا لانذكر بأننا قد شاهدناه نائماً ولو مرة واحدة.

عندما كنا صغاراً، لم تكن تعرف حقيقة أبى مسعود وبغيره من المجموعين. لكننا كنا نلاحظ بأن خلف عينيه شيئاً ما، يشبه الفاجعة وضخ الموت وعويل المقابر. تجمع حوله، فنحن له فيدب في جسده صمعت مخيف تلتوه شغرية حادة. يتركنا بعدها، وينسل في الشعاب تاركاً نفسه لخطى قدميه البطيئة. وأحياناً كان يداعينا بيدين لطيفتين يبدو الورد قاسياً عليهما، لتصحج في عيني الدموع، عندما يحق في أى منا.

يعرفه الجميع ابن الجردية. لكنه ليس كتابتنا. لماذا لم يتزوج؟ هل هو عاجز عن القيام بذلك الفعل؟ لكنه لم يضرب أحداً أبداً. حتى أنه لم يهز دابةً ولو مرة واحدة.

---

عندما كبرنا، وبعد أن توفي أبو مسعود، عرفنا معنى ذلك الانكسار الذي يسكن جسده، ومعنى ذلك الصمت الذي كان يطوق اهتزازات يديه، وذلك السؤال الذي يسكن دائماً في بحثه عن شيء مفقود، يقطن محيراً خلف عينيه.

كثيرين كانوا يقولون: كلنا مثل أبي مسعود.

يبحث عن تاريخه في غبار الخطى، وخلف امتدادات العروب إلى حيث تشاء الأقدام التي تعبر باتجاه المجهول، في لمسات الأيدي، وبقوات الصخور العنيدة، في وحشة تلك الأيام التي تمتد بانوارها بعيداً إلى حيث بدأ الأمراء يمشرون بسلطة الآلهة وهي تهوى في أحضانهم، فتناثر التاريخ الوائداً لنزوات السلاطين في تهجين القطيع الذي لا يتقن إلا اهتزازات الروس بالمرافقة وصخب الموت.

يبحث عن نفسه حيث يجب أن تكون. في اهتزاز أعشاب المفجوعة وهي تلوى عنقاها أمام زفير الكون المسلوب كل شيء إلا الدوران. في آثار الأقدام الحافية، وهي تترك بصماتها على وجه الأرض تمد لأريج أعناقها، فتجيبها بالمشاقق ونصب المقاصل، فيبحث عن نفسه في نفسه، في ملامح الأسلاف الملقاة عنيماً على وجوه الأطفال وهم يستعدون لاستقبال ما تركه أجدادهم.

واحد من أولئك الذين باعهم المفجوعة برغيفين فقط من خبز الذرة طرق أبواب البحار العالم ولم يجد نبضانه إلا حيث يجب أن يكون. أما انت، فريماً تلفد إحدائكك بدون أن تفقد رأسك، فالدنيا مقبلة على ما كانت عليه. السرطانات والأوبئة وحزم الخيانات، لن تترك لك طريقاً إلا أن تكن مهيناً نفسك للمبور الوحيد. حتى أنت يا ابن العدناني المقبل على الكون بطريقة مختلفة بعض الشيء..

- ربما طلبني الأغا، ليعينني واحداً من رجاله. تمتع محمد بن عيسى العدناني في داخله. فريماً كان الواقع كما تقول: له والدته دائماً (الله يحميك يا بني...) والله ما عرفت المفجوعة مثل هذه الفتوة المخزونة في جسدك).

لكن كيف يمكن لهذا أن يحدث، والجميع يقولون بأن بيت العدناني وعلى مدى تاريخهم الطويل، لم يقدّموا أي حواط للأغا، بل كان جدهم وكلما شعر بضيق المساحات، وانطبق السماء على الأرض لأي تصرف من أحد أفراد سلالة الأغا الكبير، أو غيره من ضيوفه الأتراك، يخرج بنقطة الخبايا في الجدار، ويحشوها بالبارود والمسامير الخرق، ويبتعد إلى مسافة لا تقل عن ثلاثة كيلو مترات، ويسد باتجاه قصر الأغا، ويكيى بمرارة تنعصر القلب وهو يضبط على الزناد.

لكن، كيف لمحمد بن عيسى العدناني أن يناقش الأمر، ما عليه إلا الذهاب، فسلم أغا يملك المفجوعة بجدرانها وسماحتها، بأرضها ونسائها، برجالها وأطفالها، بدجاجها وحيواناتها، ببيادرتها وأعراسها، بصباحاتها ومقابرها، بمسماحتها وشموسها وأقمارها، بجفائها وخصبها، بفتياتها، بدروبها وترابها، بشيوخها وأصومها. ويستطيع كما يقولون أن يغير صيفها إلى شتاء، وشتاءها إلى صيف.

---



تأمل محمد ملامحه في المرأة، شدّ يديه على شعر رأسه من الجبهة باتجاه المنطقة القفوية. لم تستطع ملامح عينيه السوداوين إخفاء فرحهما برجولته الجديدة، نظر إلى جليابه الذي غسلته أمه للتو، حقق في حذائه الجديد، وجمع قواه.

- كيف سيكون مليئًا بالحبيبية والنشاط، وهو يقدم المصحون للأغا وضيوفه؟... كيف سيصحب القهوة؟؟ ترى هل سيكون سليم أغا راضيًا عنه؟!

في تلك اللحظات، بدأت أزقة المفجوعة تستقبل المائدين مساءً، نساء لا يحملن إلا التعب، لا يشفع لهن حمل أو نزف أو رضاعة، ورجالاً متعبين يشدون خلفهم، أو يحملون على ظهورهم حزم العشب الضخمة، وأطفالاً، يشد كل منهم بقرة تسير متناظرة الخطى خلفه، أو حماراً كسر فقاره ثقل الحمل. في حين، كان هدوء الضيعة عند الغروب يخدش بأصوات النساء وهن ينهرن دابةً هسّلت، أو ابناً تملّط بمحاذاة الجدار ليطن بعض حبات التراب بين أسنانه اللبينة، أو آخر، قذف غائطه عند عتبة البيت.

وقف محمد عند باب البيت مكتئباً على مرفقه الأيمن، يراقب الأطفال الصغار وقد تركو حفاةً، ويدون ثياب تغطي ماتحت السرة. عانة توارثها المفجوعون، مبرزين ذلك بتسهيل عملية التفوط، والتي قد تكرر عدة مرات في أيام الصيف، وكفاءة دفاع ضد التعرق الشديد. يقول آخرون، بأنها أفضل حالة لتسهيل حركة الطفل والشيخ، فعنتي الكبار لا يرتدون سراويل داخلية...

وبينما كان يحرق في أقدام أولئك الأطفال وهي تترى التراب حول أجسادهم للنحيلة المسودة المنقرطة الجلد قاطعه أبوه بغضب:

- لماذا لم تذهب لمساعدتنا بعد الظهر...؟ أصبحت رجلاً؟... يالله... أنزل الحمل معي.

وقبل أن تشتد نبرة صوت أبيه ناهرة إياه أسرع بالجواب:

- طيبني الأغا لعنده... ولا بد لي من تحضير نفسي.

- أوف... ولماذا أنت؟

- ربما كى أقوم بخدمة ضيوفه!

التفت الأب إلى زوجه، وباستغراب وفضة سالها:

- دور من النساء... لهذا اليوم؟

- لم يطلب أية امرأة.

أجابته وهي ممترزة بانها تخلصت من مصيبة زواجها إلى هناك.

## وهن الجذور

فصل استهلاكي من الرواية

وجه المدينة جعلته الخطوب، وما أنا إلا بعض انكسارها . مع الأيام رسخ نفسي عنها، بينما كانت هي تمنع في الاغتراب عن ذاتها وإنكار تفريها . الاسكندرية: طفولتي الحزينة وشبابي المستنكر المندم، ومع استسلام المدينة لهجمة الهجم، أسلمت رجولتي لسلطة الإحباط تصانمت بكثير من موقع للعمل، فلم يديني أحد على المرافقة، علاوة على انعدام استعدادي الفطري لها . وفي آخر موقعة خاطبني رئيس التحرير قائلاً:

– لا تهمني موهبتك ولا احلامك الأدبية . أنت محرر إقليمي، ومطلوب منك تغطية أخبار المدينة، واحبذا لو تصيدت مادة إعلانية من هنا وهناك فتستفيد وتفيد جريدتك التي تدفع لك راتبك...

تركت العمل بعد نقاش غير مجد، فتركنتي زوجتي بعد عدة شهور، وبقيت وحدي في تلك الشقة الخاوية، من تلك البنائيات العتيقة من بنايات المدينة التي فقدت نضارتها . وفي ذلك السكن شرفة متهالكة تطل على بحر لم يعد يقول شيئاً... هذا هو منفاي..

ماذا أخسر..؟

للاسكندرية عشق غائر في الذاكرة يكاد يذبل ويتمحى: صبا حزين، وجولات بجذاء بحر كان صديقاً وأثراً، وأمسيات شتوية كانت تلهم عشق الحكمة والجمال، عبر سيمفونية البرق والرعد والمطر. اليوم كل ذلك أندثر.. زاحمه حتى اقضاءه: صيف همجي، وشتاء خاسر من الجيشان، ويثور متقيمة سممت جسد المدينة .. بهت عشقي للاسكندرية.. ماذا أخسر..؟

---

كنت استعيد كلمات البرقية وكنتى أحفظها: «أحضر غداً فقط إلى شيراتون المنتزه فى التاسعة صباحاً. توقيع: برهان الحكيم»..

فى اليوم التالى، فى الموعد تماماً، وجدت جالساً فى كافيتريا الفندق، يرشف القهوة الصباحية. أجلسنى قبائله، وانهك فى حشو غليونه وإشعال التبغ. ولما انتهى قال:

.. كان من المقرر أن استدعيك إلى القاهرة. لكنى وجدت فسحة يوم فى برنامجى فلم أتردد فى أن أنضيه هنا. ولعل هذا يفسر المقصود من عبارة «غداً فقط» التى رويت فى برقيتى..

لم أعقب، فواصل بعد أن نفث الدخان باتزان رصين: بدا ملمحاً أصيلاً فى شخصه:

.. أنا أصلاً سكندرى. هاجرت من المدينة ومن الوطن كله منذ ربع قرن حين رأيت نذر العاصفة تتجمع؛ وقد صدق حدسى. لكن ذلك لم يعد يهمنى، فمنذ قرار الهجرة وحتى الآن، أتيح لى أن انتقب عن الكذب وأكشفه وما كنت سأتقدر على ذلك هنا. ومهنتى ليست متعارضة لائى أبحث فى التاريخ وأحضر فيه، وهو ما ينبغي أن تعرفه على فى أول لقاء لنا ..

وسحب الدخان وأطلقه، ثم سرح بصره وقال بلا مناسبة:

.. تعرف ؟!.. استيقظت مبكراً ومشيت بجوار البحر نصف ساعة..

وأكمل متعمداً أن ينقل إلى شعوراً بالأسف :

.. الجو رائع فى الخريف خسارة..

ثم رد بصره إلى، ووضع غليونه فوق سطح المائدة، وتراجع فى مقعده، واستأنف ما قطعه:

.. اسمى برهان الحكيم، وهندى درجتا دكتوراه فى التاريخ والأنثروبولوجى، وأشغل منصباً رفيعاً فى إحدى الجامعات الأمريكية. وأنا فى الوقت الحالى أتراس فريق بحث علمياً بالسعودية بتمويل من الأمم المتحدة، مهمة علمية على جانب كبير من الأهمية قد تقلب نتائجها الثوابت التاريخية التى استقرت طويلاً..

ورأيت أنه إثر ذلك يمد يده إلى جيب سترته الداخلى ويخرجهما وبين أصابعها مفكرة صغيرة، تصفحها للحظات، ثم أخذ يقرأ بلهجة حيائية:

.. وحيد الحضرى. كاتب. لا يشغل وظيفة فى الوقت الراهن. غير منتظم الرزق ولا مورد. بلا اصديقاء تقريباً، مطلق ولا أولاد قليل الكلام. مثالى النزعة. مهتر اليقين. ويمقت الكذب..

أغلق المفكرة، وأعادها إلى جيبه، وواجهنى بابتسامة هائلة ..

.. صحيح ؟!

---

أجبتة بخفيوت:

– صحيح يادكتور..

قال على الفور:

– شخص يعرفك كلمنى عنه، ولم يكن متحمساً كثيراً، لكنى بعد أن تحررت، قررت إلحاقك بالوظيفة..

شكرته بلا انفعال، فواصل :

– موقع العمل بمكة. ومهمتك تمرير بحوث المهمة العلمية وإعدادها للطبع. أنا والفريق العلمى مشغولون بالعمل الميدانى، لذا احتجنا إلى محرر متفرغ يحمل عنا عبه الصياغة ويحسن عرض عملنا.. ولك عقد ممتاز بالطبع نظير ما ستبذل من جهد ، وإقامة فاخرة، وبطاقة سفر..

ثم توقف، وبدأ أنه ينتظر كلاماً منى. قلت وأنا أقاوم التردد:

– دكتور .. هل أستطيع أن أسأل سؤالاً؟

اجاب فوراً :

– بالطبع ..

تباطأت، ثم سألت :

– لماذا اخترقنى..؟

ود على بلا إبطاء :

– من حقا أن تعتذر عن قبول الوظيفة إن كانت لا تتاسبك..

أبتسمت وقلت :

– بل أنا محتاج لها، ولكنى أريد أن أعرف ..

التقط الخليين من فوق سطح المائدة، وجدد إشعال التبغ وهو يقول:

– قطعاً أنا غير ملزم بأن أجيبك ..

ثم توقف حتى نفث الدخان، وأكمل بنبرة مشحونة بالغموض:

– ومع ذلك سأصارحك ..

---

---

فنهضت معه .. قال وهو يخطو بخطوات ثابتة متجهاً نحو باب الخروج متطلعاً أمامه بنظرات مستقيمة :

- لغت نظري فيما عرفت عنك أشياء رشحك كتاسب شخص يتعاون معي، في المهمة التي أعلمتك بها تحديداً، لا أكثر ولا أقل.. ولئن أصرح لك بما لغت نظري فيك..

ثم استطرد وهو يخرج :

- تلك على أي حال مسألة تخصني، ويوسعك أن تقبل أو تعترض كما قلت لك سلفاً.

انشطر وأنا أتركه بعد أن وضع في يدي ورقة بها اسم وعنوان. قال اذهب إن شئت، وستستلم عقداً ووطاقة سفر في موعد محدد، ثم مد يده وودعني..

انشطر: فعمرى ما عرفت كيف اتخذ قراراً، القرارات تأتيني دائماً ومعها سلطة التنفيذ جاهزة، لا حيلة لي في كثير مما جرى .. حتى أبي الذي تعودت أن استعبدني بالخيال وليس من الذاكرة، فرض على قراراته ورحل قبل أن أراه وأسأله. وقيل لي إنه كان ميسوراً وعاشق فن وثقافة، تشهد اللوحات والتماثيل الباقية في شقتي الخاوية على ذلك، لكنه بدد ما كسب ومضى .. أنجبني ومضى، دون أن يترك لي شيئاً، ولا حتى إجابة على الأسئلة. وكانت أمي تردد أمامي بعد رحيله حتى ماتت: «كان سيد الناس .. كل أصحابه كانوا من الجريج والطيالان».. فهل فرض قراراته عليّ بالفعل أم كان معدوم الحيلة مثلي..؟ وكيف يتأتى لمعدوم الحيلة أن يفرض ؟؟

انشطر، وأعود إلى سكني، وأدور في حجراته الخاوية المعتمة.. هذا آخر ما بقي لي بعد رحيل أمي وقرار امرأتي وضياع عملي .. وورقة برهان الحكيم في يدي، والأسئلة تشوش رأسي، والشرفقة المتهالكة التي تطل على بحر لم يعد يقول شيئاً كلمة أقدم تناديني وتجذبني .. انشطر: أشهد يا مدينتي أنني لم أعد أحبك.. وأشهد في الوقت نفسه أنني ما استطعت أن أهجر..

انشطر، وهاتف يرج صدى ويصعد رأسي: أقدم .. لن تخسر سوى هوانك، أقدم، بأعوك بأقل من ثلاثين قطعة من الفضة وانفضوا من حوك.. أبغضوك وأهانوك وأقصوك وصانروا حريتك، ثم حرموك من الحب ومن العمل ومن اللقمة.. ماذا فعلوا غير الاستهزاء بك وإزديارك، ورجمك بتهمة الوضوح التي هي في شرعتهم خيل..؟ أي شيء بقي لك حتى تخسره..؟ أقدم.. حتى هذه المدينة الساحلية المتهتكة، تعرض عنك وعمرها ما هجرتها. تجهد نفسك عبثاً من شرفة بيتك بحثاً عن الألق. لا ألق هناك ولنْ تعر عليه أبداً. تعثر نظراتك بين البنايات المتلاصقة، تحيطك الظلمة ولا يوحى لك الصمت بغير البلادة والفراغ، فلا تمن نفسك.. ليس ثمة ألق. والبحر ليس غير صفحة معتمة تتراقص فوقها أشباح ضوئية لا تلد خيلاً أو معنى. وإذا نظرت أسفلك، فسترى الصبية المشربين وقد انطلقوا تحت جفع الظلام، في هذه الليلة الخريفية الخاملة التي ورثت نهاراً ممجياً ينحنون على أكياس الزيالات، يبعثرون محتوياتها بحثاً عن أشياء تافهة، قد يودونها وقد

لا يجدونها لا يهم، فقد بلدت نفوسهم العادة، فيرحلون على عجل بخطوات رتيبة، خاوية من اليأس ومن اللفة على حد سواء.. أهذه مدينتك؟

لا، ليست مدينتك، لن تمنحك شيئاً وإن تصالحك أبداً، لا بالنهار، لا صيفاً ولا شتاءً، هي ضفة مرقشة بالقذارة والمخلفات العطنة، عمارة مسخّرة تزججاً ودمامة، ومقبرة مستباحة للعابرين والقاطنين، ليست مدينتك وليست وطنك، وليس عند الأفق غير العثم والعدم، فلا تحلم، لا تأمل، لا تتمن، لا ترتقب... فالمدينة اللاوطن التي لن تصالحك، أنت نفسك لا تملك مصالحتها.. أقدم..

أنشطر، أم أقدم..؟

لكني في لحظة توهج مباغتة وجدنتي استسلم ليقين أسر متسلط إلى لا اختيار ولا اتخاذ قراراً.. مثلاً حدث مراراً من قبل، أتخذ القرار من خارجي، وسلطة التنفيذ تمارس الآن فعلها.

هبطت بي الطائرة في مطار جدة، وكنت قد عرفت أنه لا توجد خطوط طيران دولي إلى مكة نظراً لكون أرضها وسمائها حراماً إلا على المسلمين.. طول الرحلة كنت متوتراً، فلما دخلت بناية المطار تحولت توترتي إلى انقباض.. كان الغروب ينزل متكاثفاً، يطوق فضاءاً عريضاً، وحملت حقيبتي بعد إنهاء إجراءات الوصول وتقدمت نحو بوابات الخروج، وفي نفس اللحظة كان نظري الزائغ يصطدم باسمي مكتوباً فوق لوحة خشبية صغيرة تحملها يد وتلوح بها من خلف الحاجز الذي يفصل مكاتب الجمرح عن مخارج صالة الوصول.

رسم انقباضى، ورايته يبتسم، وينظر نحوي مباشرة، وكأنه يعرفني من قبل.. قامة متناسقة معتلة يجسمها زى بسيط ولافت في أثّ: سروال أسود اللون وفردق قميص صيفي من نفس لونه مزين بنقوش حمراء، ووجه أسرمالامح من النظرة الأولى يجسج بين الفتوة والنضج في نسق فريد، ويشع من عينيّه وهو يبتسم نور يحرق ..

أقبل يصافحني بمجرد أن تخليت السور قاتلاً:

.. أهلاً وسهلاً..

مأخوذاً مددت يدي إليه، وألت بارتباك :

.. أنا وحيد الحضري ..

قال وهو يحمل عني حقيبتي دون أن يدع لي فرصة للممانعة :

.. غنى عن التعريف ..

وتقدمني في ثبات قاتلاً :

.. السيارة بالخارج .. تقضل ..

.. ومشيت خلفه متقاداً ..

فى السيارة، قبل أن يياشر القيادة، عرفنى بنفسه. قال إن اسمه عاصى، وهو فلسطينى يحمل جواز سفر أردنيا، ويعمل ضابطاً إدارياً بمكتب البعثة العلمية التى يرأسها الدكتور برهان الحكيم. ثم أدار المحرك وشرع فى مغادرة المكان من خلال ممرات ملتوية. سأله أثناء ذلك عن الدكتور برهان، فاجاب أنه عاد إلى مكة منذ أيام يقضى كل النهار بالمواقع ويبيت هناك. كان انقباضى قد خف بعض الشيء، لكنه عاد وطفى على نفسه مع سماعى لإجابة عاصى. حاولت أن اتهرب مما بى فقلت له إنى مندهش من لهجته التى تشبه لهجة المصريين، فضحك وقال إنه قضى سنوات هامة من عمره فى مصر. وكان قد خرج بالسيارة إلى طريق واسع مستقيم تحفه الصحراء من الناحيتين، فاستطرد قائلاً إن أصوله من هذه الأرض، وإن أسرته نزحت فى الماضى البعيد من الجنوب واستقرت بالحجاز، غير أن جده الأكبر الذى كان يعمل بجاشية الشريف حسين غادر الحجاز فى أعقاب هروب الحسين واتجه إلى الأردن ومنها إلى القدس حتى مات بها، أما أبوه فقد بنى بيتاً بالخليل واشترى ضيعة بها وتزوج من شامية ثم صنع كل هذا ورجع إلى القدس ومات هناك وضحك معقياً :

.. بهذا أكون عدت إلى أرض أجدادى غريباً منكراً ..

وغمز لى فى نظرة خاطفة احتشد فيها مكر وغموض، وعلق:

.. لكنهم لا يقدرون على إبعادى أؤكد لك .. قاعد على قلوبهم..

كان قد خيرنى بعد أن تحركنا بالسيارة بين القيام بجولة داخل مدينة جدة أو الانطلاق إلى مكة مباشرة، فلما لم اتعمس للاختيار الأول عقب قائلاً بلهجة تجلت بها الاستهانة:

.. معك حق .. لن ترى سوى شوارع مرصوفة رصفاً جيداً وباطحات سحب غرزت فى الأرض.. حتى البحر هنا لا لون له ولا طعم .. هذه مدينة إشباح، لن تجد أحداً يعيش على قدميه.. لقد بنا هنا مدناً من الحديد والأسمنت والأسفلت، لكنهم عجزوا عن دفق الحياة إلى شرايينها..

كنت قد تخففت من جديد من انقباضى وكبتى، وأنست بعض الشيء إلى عاصى، فسألته من باب الدردشة، متشجعاً بالآفاق النافذة إلى من شخصه الفياض بالمرح :

.. ماعمرك يا أخ عاصى ..؟

ضحك وقال :

---

.. عمرى من عمر البشر كلهم.. ولدت مع الخلية الاولى ..

ابتسمت وأنا أستمع إلى إجابته الطريفة، وقلت :

.. أنا أسأل لأنى لست فى حديثك خبرة ملحوظة بالحياة وحساً فكاهياً واضحاً ..

ذبلت ضحكته وقال بنبرة مسطحة :

.. أنا فى الأربعين ..

دهشت ولم أخف دهشتى وأنا أعلق متسائلاً :

.. يعنى .. فى مثل عمرى ؟ ..

فلم يعقب، ووجدته يركن إلى الصمت ..

كان يقود السيارة بسرعة مجنونة، وكان الطريق الصحراوى العريض ينفثح أمامنا بلا نهاية، ورأيت العلامات الفوسفورية التى تجدد المسارات أمامنا تتسابق، فلم أتمكن من التقاط ما كتب عليها، وكان الظلام قد هبط. وانتبهت فجأة إلى انصراف السيارة عن الطريق الرئيسى ودخولها فى طريق فرعى ثم صعودها إلى جسر معلق بعرض الطريق الرئيسى. تساءلت مستفسراً :

.. لماذا هذا الالتفاف ؟ ..

قال بنبرة تقريرية خالية من أى إيهاء :

.. سننخل من طريق غير المسلمين..

قلت بدهشة :

.. لماذا ؟.. أنا مسلم ..

قال بثبات :

.. أعرف .. لكن الطريق ممل .. وهذا الطريق مليء بالحيوية..

واندفع بالسيارة مجتازاً الجسر إلى طريق أقل اتساعاً، ملتزماً الصمت وقد غاض المرح الذى استقبلنى به من فوق صفحة وجهه. عندئذ تملكنى توجس أعاد إلى نفسى الانقباض والكآبة..

طال صمته حتى ظننت أنى أغضبته، فسالت نفسى حائراً كيف أغضبته.؟ وكانت السيارة تنهب الطريق الذى بدا أقل تجهيزاً وامتيازاً عن الطريق الذى دخلنا منه، مخترقة تجمعات سكانية صغيرة مبعثرة على الضفتين، رحت أراقبها من

---



---

زجاج السيارة فبدت بأضوائها المتناثرة أشبه بمصابيح ذابئة وسط ظلام أخذ في التوغل، كان صدرى مثقلاً بهمومي  
الراسخة التي لازمتنى طول عمرى، إضافة إلى ما استشعره منها من رهبة الجديد الذى أقدمت عليه بلا رغبة حميمة،  
وسمعتة فجأة يقول:

- هذا طريق جدة مكة القديم ..

فَرحت كطفل انزاح عنه غم، ووجدتنى على الفور أنسى أو اتناسى لغز إغضابه، مفتتحاً حديثاً - بتلقائية ساذجة -  
منيت نفسي ألا ينقطع، قلت متسائلاً:

- ما اخبار العمل ؟..

فاجاب على السؤال:

- أى عمل ...؟

قلت :

- مشروع البحث الذى يشرف عليه الدكتور برهان..

قال باستهانة :

- أه .. شغل المكتبة تقصد ..

قلت بشيء من الدهشة:

- بالضبط ..

قال بعد لحظة صعت :

- لا تشغل نفسك .. لا أجد يعمل ..

ازدادت دهشتى وتساءلت :

- كيف..؟ الدكتور برهان افهمنى ..

فقاطعنى على الفور :

- دكتور برهان هو وحده الذى يعمل، ويتنقل طول الوقت ما بين منى وعرفات، وأحياناً يسافر إلى عسير ويقضى بها  
أوقات طويلة تمتد لشهور..

---

---

تشويش رأسي واختلطت تصوراتي، وتساءلت :

- وأعضاء فريق البحث ؟..

قال بازنراء لم يخفه :

- ستلتقي بهم بعد دقائق حين نصل إلى دار الضيافة، وقد يساعدك الحظ فتشاركهم مشاهدة أحد شرائط البورنو التي يذمونها ..

بوقّت، وتعثّرت الكلمات في حلقى ..

- بورنو ؟.. في مكة؟؟

فأزاح نظره عن الطريق، وأدار رأسه إليّ، ولقيني بنظرة استهزاء أوجعتني، ثم قال :

- إن شئت أخذك غدا إلى بيت يطل على الحرم لتشاهد أحدث إنتاج، وارد طازه من بلاد الفرنجة رأساً.. نسخة أصلية..

لم ألق على تحمل نظرتة، فأنشحت عنه، ونظرت أمامي، ورأيت السيارة تشق ظلاماً بدا كثيراً وعميقاً لا يعد بنهاية ..



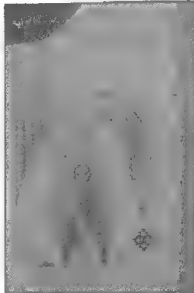
## الحياة صوب الموت تأملات في أوراق زمردة أيوب، لبدر الديب،

«لكن يكشف الإنسان عن نفسه - كليا - لنفسه، عليه أولا أن يموت، لكنه يجب أن يموت وهو يحيا ويراقب موته بنفسه، بمعنى آخر، ينبغي للموت نفسه أن يصبح وعيا بالذات في عين اللحظة التي يقدم فيها بمحق الكائن الراعي».

جورج باتاي.

ورغم أن كل أفعال الفقرة ترتبط بهذه الواحدة التي تنف بمفردا أمام قلبها «النايـض.. بالأمم» فإن هناك فعل واحد اتخذ صيغة الجمع - «نصنع هذا الأفق» - وكان هناك ثمة إشارة خفية أو دعوة مضمرة لنا - نحن القراء - كي نشترك في صناعة «هذا الأفق» أو صياغة النص الذي نشترك وزمردة في كتابته. ولكن حضورنا الحقيقي أو المشوهم لا يلقى وحدتها بل يزيدها، ويحفها إلى أن ندرك معنى أن تكون واحدا ومن ثم وحيدا. إن زمردة واحدة ووحيدة، والوحدة طريق الخلية، لأنها قائمة على الانفراد والتمرد، إنها رفض لكل ما هو مغلوب ومتعارف عليه. «والواحد ينشأ على انقطاع النظير، وهو المثل، والوحيد بنى على الوحدة والانفراد عن الأصحاب من طريق بينوته عنهم».

لعل إحدى المفارقات الأساسية والضرورية لفهم تجربة زمردة أيوب هي



الأرض، وأن أبقى بمفردى أمام القلب  
النايـض في الجسم بالأمم.

«لا بد إذن أن أكتب. لا بد أن نصنع هذا الأفق بانفسنا، لأن الرب قد أراد أن تنفلق الأرض، وأن يمسق الزمن، وأن أبقى بمفردى أمام القلب النايـض في الجسم بالأمم. لا بد إذن أن أكتب لأن الأم يبدد الحقيقة متى ويكاد أن يجعلني استسلم لحياة لا عمل فيها ولا حساب، لا بد.. فهل أستطيع؟» ص ٨٧.

هكذا تهسب «أوراق زمردة أيوب» فالرواية/ البهلة تصانى للمرض، وتواجه الموت المكتوب عليها دون أن يكون هناك ثمة من يؤنسها. وأبست الوحدة اختيارا تصنعها أو قرارا تتخذه، لكنها أمر مقدر عليها باعتبارها سبيلا وحيدا للخلاص.. ذلك الخلاص الذي لا يتحقق سوى بالكتابة. الفعل الذي يبدد مقننا هو الآخر، إذ يتكرر اقتصرانه بـ «لا بد» أربع مرات في هذه الفقرة التي تمثل بداية «المكتوب» والتي تعطي تسييرا أوليا للكتابة: «لأن الرب قد أراد أن تنفلق

التناقض بين رغبتها في امتلاك ما هو قائم فيها، ورغبتها الغالبة في أن تكون ما تركت نفسه، أي أنها تمتلك صورة حقيقية لها.. لكنزيتها الصاخرة والآتية والماضوية.. لكل احتمال يعيشه الآن.. تتذكره، أو تتجه صوبه، ولعلها تحاول - في الوقت نفسه - أن تعيش هذه التصورات باعتبارها محض وجود. لكنها لا تستطيع أن تجعل من هذا الوعي المارق تلك الكينونة نفسها التي ينصب عليها الوعي؛ إذ أنه لا تستطيع أن تموت وأن تدرك برحمتك المارق موت ذلك الوعي ذاته. كما أنه ليس بالإمكان أن يظهر المرء نفساً حادثة لجسده، وأن يزعم في الآن نفسه أنه تلك تلك الواقعة المثار إليها، تتسأل زمردة:

«هذه الطفلة المسطورة في تلك الكلمات التي مازالت في الزيتون.. لماذا لم أحضرها معي؟»

هذه الطفلة المسطورة زمردة أيوب عبدالملاك «هذه المسبورة العظيمة دميانة». وهذه النقلة من «الطفلة المسطورة» - في نسخة الإنجيل الخاصة بالمانعة، والذين فيها أسماء جميع أفراد العائلة - إلى «المسبورة العظيمة دميانة» تمثل البذور الأولى لمأساة زمردة أيوب. إنه ذلك الانفصال بين ما هو كائن، وما يجب أن يكون، أو بين حالة الوجود خالصة في الآن، وبين الوجود مدركاً عبر وعي مارق ومشاراً إليه بوصفه موجوداً هناك.

لعل إحدى النقاط التي لا أستريح لها في التعليقات القليلة المهمة التي كتبت عن زمردة أيوب، هي التيسيط الشديد في التعامل مع معنى «الاعتراف»، أو اعتباره

مرادفاً لصديق شخصي» وهو أمر صحيح تماماً للمؤمن، أما الذي يعيش صراعاً كالذي عايشته وكابدته زمردة أيوب، فإن الاعتراف يقدر بالنسبة له أمراً شبه مستحيل، إذ لا ينطوي الاعتراف فقط على مجرد «إعادة الحكاية» لكنه يتضمن بالضرورة طعماً في المفردة، وإيماناً بالقُدرة على الخلاص عبر هذا «الاعتراف».

إن الله هو الذي يمنح المفردة، لكن هذه المفردة تدور مستحيلة دون إيمان بقدرة الله على أن يعطينا إياها، وكل شك يشوب هذا الإيمان هو نفي لقدرة الله هذه، أو سلب لها. وكان المؤمن هو الذي يمنح الله القدرة على أن يفكر عبر إيمانه بتلك القدرة وظلته للمفردة.

«الاعتراف هو التجربة الإنسانية التي تستحيل فيها المعرفة إلى وجوده».

يلق إدوار الخراط على عبارة زمردة هذه بقوله: «ولم أن أقرأ دين ترد «الفن» أو «الكتابة» في مقام الاعتراف». ص ١٠.

ولكني أتريد أمام هذه القراءة، لأثنا لو سمحت لما كانت زمردة أيوب مأساة حقيقية، لأضحت كما يقول شكسبير عياد «درس في الشجاعة»، فالن سعى نحو تحقيق ذلك للمستحيل، أي استحالة المعرفة إلى وجود. لكنه سعى لا ينتهي بتحقيق فعله للمعجزة لأننا لا نستطيع الإيمان بالمعجزة.

فهناك دائماً محيط من الشك والظنون يحول دون تحول ذلك «التطلع» إلى الإيمان لجعله تحقيقاً إنجازاً، فيظل تعبيراً عن رغبة الإيمان وشبهه

الجامع لأن يكون إلهاً، ولكنه - كما يقول فيكتفه - يقدر مجرد شبق موعود ورغبة مبهمة AWasted Passion. ولعل اتحاد زمردة من أيوب قناعاً لها، بل ومن المسيح أيضاً - يكشف عن مرادبتها تلك المستحيل «الإيمان»، ووقتها عاجزة دونه. إنها تكرر تساؤلات أيوب ومساءلة الرب عن الحكمة التي تكمن وراء عذاباته ومعاناته المتصلة.

«أبهر أنا أم تبن حتى جعلت على حارساً. إن قلت فراشي يعزيني، مضجعي يزع كبريى. تريعي الاحلام وترهيني برؤى...» (أيوب).

ولكن ليس التكرار هنا مأساة لتجربة أيوب قدر ما هو محاولة للدخول فيها.. أي امتلاكها، فزمردة تسعى لصنع هذه العلاقة مع الرب كي تصرغ من عذاباتها حبكة ذات دلالة أو دلالات وكأنها تتجاوز ما حدث لتصنع «المعنى» الذي تقترض وجوده كامناً في كل تلك الأحداث التي مرت بها، وهو ما يشير إلى أنها لا تتكفي فقط بإداء دور «أيوب» وإنما تتخذ لنفسها أيضاً دور الرب الذي يصنع الحكايا، ويضفي عليها المعنى أو المعاني التي يريد بها.

ولعل أكثر ما يكشف عنه ذلك للتدخل بين دورى الخالق والمخلوق في أداء زمردة، هي تلك اللحظات التي ترتد فيها قناع المسيح أو تتوارى خلفه وتضع فيها، إنها تتلقى الدواء «الساعة التاسعة» وهي الساعة نفسها التي صاح عندها المسيح «والى.. والى.. لما شقيتني»، الذي تقسيره «إلى.. إلى.. لماذا تركتني». مرقس ١٥ : ٣٤.

### هل أكلت تقييده السفور؟

تقييده هي الخادمة لاسمعية التي تمثل كل خصائص المصريين من قدرة على الصبر والتحمل والإيمان القدرى بحتمية وقوع المكروب مع حكمة خاصة ومسامحة تنطوى على فهم عميق وقدرة على تمثيل «كل شيء...» ١١٩.

إنها تحاكي «أبا الهول في صمته وقوته ومسموده في وجه الزمن، ولها أيضا - فترة خاصة ونادرة على فهم الالم ومعرفته، والصمت أمامه». ص ١١٨.

وهذه الخصائص هي ما تحتاجه زمردة في المثلثة التي تفرطه لتجربتها. فرمزها وهي تحاكي شهريزاد وتتمسك بالسرد باعتباره وسيلة واحدة ليس فقط للبقاء والطلب على الموت، لكن باعتبارها وسيلة للتخلص والتطور، تحتاج إلى ملق محب وعارف، يستطيع أن يفهم أسماها وأن يتمثلها دون أن يطلق حكما أو إدانة، أو يتدخل في صياغة التجربة، بل إن تقييده تصبح قطبا آخر يميل سبيلها مختلفا للخلاص، لا يروج إلا عبر ارتكاب خطيئة أخرى تحرم غلابها فربما دون تجسد واضح أو تحقق فعلي، وتنطوى العلاقة بين زمردة وتقييده على نوع من الجنسية المثلية كامن وباطن لا يتوقف إلا عندما تكشف زمردة عن خوفها منه أو مما قد يكلفها من ارتباط بالأخر، وتواصل معه، لتعود للكتابة باعتبارها... كالعامة السرية. فعلا ذاتيا أمنا لا تنطوى على أى تعهد أو التزام تجاه الآخر.

وفي النهاية تقرر زمردة أن تعطى تفجدة السفر لتكائه، وهو رمز الشفاء الدائم للمصاب للمعرفة. فالسفر الذي

بعد أن مات الإيمان نفسه من العالم ومن روحها هي التي بات عليها أن تقبل الاستشهاد دون ميرور والعذاب دون طمع في المغفرة، والاعتراف الذي يؤدي إلى مزيد من اللضايا، أما الخلاص فلا سبيل إليه:

«لو أنى أستطيع مرة واحدة أن أطلق عصفورا حيا ليحمل ذنوبي، أو لو أنى أستطيع أن اعترف سرا في أذن ذبيحة وأطلقها...» ص ١١٢.

إن إطلاق العصفور الحي طقس من طقوس علاج اليرص. (اللايين ١٤: ٦)، كما أنه والذبيحة التي يطلتها هارون رمزا للخلاص من الإثم والذنوب، لكن زمردة التي تعجز عن الإيمان بالمغفرة والعذاب الذي يؤدي إلى الخلاص لا تستطيع - في الوقت نفسه - أن تؤذى دورا غير الذي صاغه لها الأب، وارتضته لنفسها منذ البداية. «فهل إستطيع.. أن أطرح من رأسى صورة أبى وحياته الصلبة المستقيمة». ص ١١٤.

إن الدور الخفى الذى يلعبه الأب في حيازة زمردة - حتى بعد رحيله - بعد صورة أخرى من الدور الذى يؤدّيه الإله ووصفته بها وفيها بالرغم من - بل ربما بسبب - عجزها عن الإيمان به وبقدرته على أن يفر لها ذلك الإثم الذى يبدو في المستقيمة مرتبها بوجوه الإله وبالإيمان الكامن فيها بخسيرة أن يكون الله موجودا. حتى وإن كان الوعى غير قادر على تعقل ذلك الوجود والقبول بما فيه من مستحيل يأبى على العقل وعلى كل محاولة للتعلق.

ولكن زمردة تعرف الفرق بين عذابها وعذابات السيد المسيح، إذ تخاطبه قائلة: «ولكنك وحدك القادر على أن تحيل اللعنة وفاجعة الآن إلى تاريخ». ص ٨٧.

أما بالنسبة لزمردة فإن الفاجعة تتخلل قائمة أبدا هنا والآن، إن الماضى لا ينتهى بالنسبة لها إلا لكي يبدأ من جديد... هكذا تحاول أن تمسك «بكل لحظة»، كي تبدأ وهي ترصد لنفسها - ولها أيضا - «مزالا الطريق إلى البداية طويلا» ص ١١.

وللخائى الآن أن يصيب بوجهي: ما الذى يجعل امرأة كزمردة - غير مؤمنة كما تزعم - تمر بكل هذه العذابات لكونها مصدر «زانية» وهكذا يصبح أمامك اختياران: إما أن ترفض القبل بأن زمردة غير مؤمنة وتصبر على أن تجربتها هي معاناة امرأة مسيحية مؤمنة تسمى إلى الخلاص، وتقر بأنها قد ارتكبت خطيئة تستلزم التكفير وتوجب العذاب في سبيل ذلك التكفير. أو ترى أن العمل الفنى قد صجز عن تحقيق شروط المسامة لأن الصدث لا يتوافق مع الشخصية، ولأن الشخصية لا تتعذب قدر حديثها عن العذاب، فكان عذابها غير ميرور بل وغير حقيقي.

والخطا الأساسى في القراءة السابقة - مرة أخرى التي تذكر بقدر البيت لهاملت - هي اختيارها لصف واحد من الحقيقة ونقط معين من التبرير. فلكن نستوعب مسامة زمردة علينا أن نتذكر أولا أنها كانت مهينة للمسامة بشكل مسبق، وأن ما فعلته - أو وقع عليها من أحداث - أتى محكوماً بخطئ الضرورة الكامن في معنى حياتها كشهيدة جاءت إلى العالم

ميكروكوسم أى أيقونة أو صورة مصغرة Microcosm تحمل هذه الأيقونة ملامح العالم كله، صورة لعذابات المأسورية والامه القائسة الآن و (الايوكاليس) أو النهاية المنتظرة لهذا العالم.

وقد ترى زمردة - أو ترى من خلالها - لصورة مقلوبة، أو منعكسة على سطح مرآة أخرى، يصيب فيها العالم ماكروكوسم Macrocosm أو صورة مكبرة لعذابتها، بهيوت يندو انهيار الوطن والعالم كله انعكاسا للسقوط الروحي الذى تعيشه، ثم نرى التغير يصيب العالم من حولها وكأنه يحاكي تغير خلايا الدم بداخلها، ويظهر كبرياء زمردة فى تلك العبارات التى تجمع بين مشاعرهما والامه الشخصية وبين العالم الخارجى الوطن/ أو الأرض كلها.

ولست أدري من أقصد بنحو جميعا.. ولكننى احس اننى متعددة وكثيرة..، من ٩٥. إن الرواية تتكون من ست حلقات، وكأنها إيام الخلق الستة، ولكننا كلما تقدمنا فى قراءة الأوراق ازدادت معرفتنا بالشفعية، ويقتنا من أنها تصعب منا، كأننا نعيد تمثيل مأساة الشخصية نفسها، فالعربة تأتى اعتداءً على الوجود، ولا سبيل لاحتوائها سوى بحق الوجود ذاته، أى بذنى تلك الوجهى نفسه الذى من خلاله تتحقق المعرفة.. لكن الإنسان لا يتوقف عن طلب المعرفة ومحاولة تبرير وجوده مهما كان الثمن.

أليس هذا هو معنى أن يراقب الإنسان موه وأن يحاور هذا الموت، وأن يصنع منه ومن حياته كلها حديفاً شخصياً؟

الاتفاق الفاسوى بين زمردة والشرير. وإذا زعمنا أن زمردة لا تملك القدرة على الإيمان، تصبح كل صورة للمخاطب فى العمل المكتوب «مسرحة» للخارج، بمعنى خلق دور يفترض أن يقوم بتأنيته فى عملية إعادة إنتاج النص.

وهو الدور الذى يبدو أنه ذو طبعية مزدوجة، فهو «ميسستوقليس» الذى تعتقد معه زمردة اتفاقاً يقتضى منها أن تخسر روحها مقابل المعرفة التى تتوقع أن تأتى لها عبر الأوراق، وهى المعرفة نفسها التى يطلبها الخارجى، ويبدو أنه مطالب أيضاً بتقديم التفسعية نفسها لكى يفوز بها، ومن ناحية أخرى يصعب المتلقى هو المخاطب القادر على منح المعرفة والفضائل للرابية، وإن كان خلاصه هو نفسه وتظهره أن يمكن أن يتم إلا عبر مشاركته لها فى التذكر وإعادة الكتابة، ومن ثم إعادة ارتكاب الخطيئة، وترتبط فكرة البداية عند بدر الديوب بمنطق الضرورة الذى تفسرطه البنية السيمانتيقية للعمل، أو بمعنى آخر إن الدلالة هى التى تقود إلى الصدث لا العكس، وهو معنى الذى تصويغه زمردة بقولها:

«أريد أن أحصل على الدلالة وأريد بالتالى أن أصنع من حياتى حبكة لها معنى وأتية».

أى أن «الحبكة» هذه هى التى تحول الحياة إلى فن والممكن إلى موجود.

وفى إطار محاولتها لصنع «الحبكة» والوصول إلى الدلالة أو الدلالات التى يمكن أن تشير إليها هذه الحياة، تحاول زمردة أن تنظر إلى نفسها باعتبارها

تعتيه زمردة لتفعية كى تتنبأ على اسم ومالك - ومن ثم تمتلك الحكمة - وتطرق أبواب المعرفة الكامنة فى روحها دون دراية منها، هذا السفر نفسه هو ما يجعل جوفها سرا مرارة المعرفة، ومعمرة أن ترى ما هو كأنه ليك وإن تكونه دون أن تستطيع أبداً استلاك ذلك الكائن الذى يعيش فيه موه، ويصل ما بينك وبين الآخرين دائماً أسواراً وأسفاراً تحجب المعرفة بألآن لتمنحك معرفة متوهمة بما كان وما قد يكن.. فابن الآن، وأى سبيل يقدر لما هو كائن؟ إنها المعرفة التى تتركها زمردة لتفعية وهى تعرف:

«... إن الدم قد يسيل من قلبها»...  
... فهل يلقى المتلقى الآخر - الكائن فى قلبك - الحبيب نفسه؟

## آخر الكلام وأوله

«أوراق زمردة أيوب» ليست عملاً فلسفياً، رغم ما فيها من تفلسف وإعمال للفكر ودعوة للتفكير.. إنها عمل روائى ذو حبكة محكمة وإن كانت شديدة التعقيد والمروافة.

فالبداية هى لحظة اتخاذ القرار «لأبد أن أكتب»، ومن ثم فإن بداية الرواية هى بداية الأوراق.. التى تتخذ فى الوقت نفسه طابع الحديث الشخصى، أى حديث يتم هنا والآن، بين رابية تعترف، ويمتلك يفترض أن يكون هو المخاطب المضمحل فى الخطاب، والذى يظهر أحياناً فى صورة «الرب». إذ تتوجه إليه زمردة بالمخاطب فى أكثر من مناسبة، أو فى صورة الشرير الذى يحثها على الكتابة وتكرار الخطيئة، وكان الكتابة نوع من العهد، أو

## قبلة الريح

ماضٍ صعب التحديد وغير مؤكد، يربط بينى وبينك.  
كل شيء بين اللا والنعم، على حافة الندم يتأرجح. صوت  
داخلي مبهم يجزم بأن ذلك الماضى مؤكد.

شخصية البطل  
في قبلة الريح

معنا تجربتنا الخاصة وكأنها  
تجربته.

إن بشاعة حربة الفعل التي  
اكتشفها مؤمن عندما قتل أباه في  
رواية المرأة والمصباح كانت بداية  
سقوط مؤمن في هوة الرعب، ثم  
العزلة، تلك السمعة التي ميزت  
الشخصيات الرئيسية في عدد كبير  
من أعمال د. نعيم القصصية  
والروائية، وعلى الأخص  
الشخصيتين الرئيسيتين في رواية  
ليل آخر وقبلة الريح. بل إن الشعور  
بالعزلة يتجلى بكل قساوته وبهائه  
في رواية ليل آخر لحد الهوس،  
ويرقى التعبير عنه على لسان  
الشخصية الرئيسية بلغة الترانيم



هذه المرة - هكذا يقول الدكتور نعيم  
لنفسه - في حاجة إلى تحذير أو  
مانيفستو آخر، بقدر ما نحن في  
حاجة إلى أن نغري القارئ بالدخول  
معنا في دهاليزنا وسراييننا لنعيش

في رواية قبلة الريح (مختارات  
فصول - ١٩٩٥) لم يضطر الدكتور  
نعيم عطية إلى تحذير القارئ الذي  
سيقرا الرواية، بل أنه حتى لم يرجع  
إلى ذكر المانيفستو الفني الذي  
أرفقه في نهاية روايته المرأة  
والمصباح (١٩٦٨)، والذي يطرح فيه  
رؤيته حول علاقة الفن بالأدب  
الحديث، واختلافه مع شكل الرواية  
التقليدى، ربما لأنه في هذه المرة كان  
يكتب وهو أكثر ثقة في مقدرة  
القارئ المعاصر الذي مرت عليه  
تجارب أدبية وفنية متطورة الشكل  
اكتسبته خبرة التلقي في القراءات  
المختلفة والنصوص الإبداعية التي لا  
تقابل بالدهشة أو التوقف. فلنسا في

المقدسة، ويبدو أن العزلة التي هي وليدة الرب من الحرية، قيمة محبة إلى د. نعيم بلبليل أنها تعود من حين لآخر في أعماله. إن نص قبلة الريح يقع في مرحلة ليل آخر نفسها، والمرأة والمصباح، وهي تجارب تتناثر عبر عدد كبير من السفين - ١٩٦٨، ١٩٨٠، ١٩٩٥ - وكان التجربة ذات تأثير بعيد المدى ممتدة وموغة، أتية من بعيد لتزجج الحاضر وتجعله هامشياً.. فالحاضر خاو وقد احتله الماضي كلية.

يستمد الماضي قوته من ضعف الحاضر ووهنه واستسلام الذات. فالماضي يستمد قوته على الرجوع واحتلال مكان الحاضر إذا ما كان الأخير في حالة سكون وهزال، فيأتي الماضي محاولاً أن يحتل مكانه. إن الحاضر الذي يتميز بقوة الحضور وفعاليته يمنع الماضي من التسرب إليه والاستيلاء عليه. كما أن العزلة مناخ خصب لعمل الذات التي تكون قد تخلصت من مصعب الحاضر في حالة ارتدادها فلا تلتقط منه إلا أصولاً وحركات.. ورموزاً تحيلها إلى (المافيل).

إن رواية قبلة الريح منولوج طويل متشعب ومتعرج يكشف عن

طبيعته في الوقت نفسه الذي يحاول أن يخفي فيه أغراضه وأهدافه. وفي الفصل الأول (ضوء قمر لا يتبدل أساريه) تصف الشخصية الرئيسية نفسها بأنها كتومة ومحظفة، وتحمل في أعماقها عزلة ترجع إلى سنواتها الباكرة، وكأنها تمهد لطبيعة ما سيأتي من منولوج يتسم بالقموض والمراوغة، ويبدأ صاحب هذه الشخصية بالسؤال (يهمني الآن، ولو بعد الأوان، أن أعرف من أنا؟ كان يجب أن أعرف ماذا أريد.. أن أعرف على وجه التحديد ذاتي الحقيقة وليس المحبة بالغ قناع وقناع). وهو سؤال يعني أن الرجوع إلى الماضي ضرورة، بل إنه يمتلك حريته كاملة في ذلك الماضي، وأن الوجود عنده هو خزانة لا تنفذ من الخبرات (وهي الخزانة الوحيدة التي لا تقنى ولا تستنفد، مهما امتدت يد النهايين إليها. هنا تصبح لأحلامنا قيمة، حتى لو كانت هذه الأحلام كوابيس..).

إنه يستعصم بالعزلة على استحضار الماضي، والعزلة عنده ليس معناها غياب الحواس: البصر، السمع، الشم، بل هي عزلة وإعياء. عزلة (تزيك بيقظة تشمذ حواسك). وعنده، الخروج من العزلة، ليس

خروجاً إلى الحاضر، بل خروج إلى الداخل، إلى الماضي حتى لو مر عليه زمن قصير. وهو يتسائل: ما الذي جعلك تفارب قوتك الآمنة، وتخرج إلى التجوال في تيه الرمال؟ أمي انشغالات شبقية، تستر عصاباً، وتجعل الهدف الذي تتقاد إليه شيئاً مستسلماً؟ ولا تليث الخطوات الأولى التي كانت تتصف بالبراعة أن تكسبي بالعنف والقسوة إنه يعرف إلى أين يتجه ولماذا، إنه يريد أن يستبدى الماضي ليصفي حسابه معه، لكن هيئات، فهو سرعان ما يعود أدراجه من جديد في دوائر لا تنتهي وقد أصبح أسير الماضي، يدور في دائرته وكأنه كوكب معلق في الفضاء وهو تابع له يدور حوله إلى أبد الأبد.

إنه يتحدث إلى نفسه، مع نفسه، وأحياناً يتوجه بالحدث إلى الآخر، ومعه ثم يعود مرة أخرى إلى الحديث مع نفسه بصيغة المخاطب. يظهر الآخرون بالقدر الذي يريده هو، إنه ليس عطاء مجانياً. إنه عطاء يتسربل بثوب المراوغة والاستخفاء. والاستخفاء سمة من سمات الكتابة عند د. نعيم. لا أقصد بالاستخفاء ارتداء قناع يخفي الحقيقة، ولكنه الاستخفاء الموحى، وهو يعود في



الأساس لجانب أخلاقي في رؤية الدكتور نعيم الإبداعية إنه يريد أن يفصح ولا يريد ذلك في الوقت نفسه. يريد أن يبرح ولا يريد. الاستخفاف تلزمه المراوغة وصاحب المنولوج الطويل في الرواية تخرج الألفاظ منه وهو يخسب أسنانه. والقناع الذي يرتديه ليس قناعا للاستخفاء، بل هو القناع الذي يواجه به نفسه سواء في المرأة، أو وهو في قمة عزله ووحده بعيدا عن الصحاب (... يا ليش الصحاب).

تلوح لنا مشاهد وأطراف من حوارات مقصورة، وشخصيات تطل برؤوسها ثم تختفي، كلها تعكس نوعية الأزمة التي يعاني منها هذا الإنسان الذي يستعري العيش بين أسوار عزلة موحشة، بينما يجتر الماضي اجتراراً. ولكن بداية من فصل (راس صبية) تكاد تكشف الصورة عن نفسها، كما يكشف القبر عن سره، فنعد لنلم تفاصيل الصورة أو اللوحة المحطمة عمداً، نجعم عناصرها عناصراً غصصاً حتى يكتمل المعنى، معنى اللوحة. ولا يفوتنا أن الدكتور نعيم متأمل وناقد تشكيلي وله كثير من الكتب عن الفن التشكيلي. وقد أضفت خبرته وتقونه للفني المراهق على نص الرواية كثيراً!

من البهاء الأسود والرؤى السريالية ذات الوميض الغامض، يتعكس على نسج من لغة شاعرية تراثية.

في فصل (راس صبية) يبرز في الصورة رأس الصبية (لن يبقى منك في ذاكرتها شيء، وستمضي الحياة بدونك، كما لو لم تكن قد وجدت أصلاً، بل ستألف زوج أمها الجديد وتناديه كما كانت تناديك بابا...). ثم تظهر الزوجة، وهي الطرف الآخر الذي فجر الأزمة التي تكمن فيها سر هذه العزلة بجزورها التي نبئت في السنوات الباسكة لتنفجر وتستوحش فيما بعد (هي وحدها كانت تعرف، قالت من بعدى ستعجب كثيراً. كانت تعرف مبلغ حماقتي، وقلة حيلتي). ويستعير الدكتور نعيم لوحة فنية شهيرة .. لهزري روسو (اليومانية الثامنة) وما توجيه من معان ليبرز، على لسان صاحب المنولوج، الفارق الكبير بين امرأة تنام في أرض براح، خالية الجبال من النزوات والأطماع، حتى أنها لا تخشى شيئاً، كالأسد الذي يتشمعها، وامرأة أخرى، يقصد الزوجة لا تستطيع أن تنام ولا تطرف بجفونها كالسمكة من جراء ما ارتكبته والضوف الذي تعاني منه.. (فصل زهرة في اثناء).

ويشتعل المنولوج في الفصل الثلاثة (م صخب من حولك) (تمتد أرساً) (عينون لا تطرف)، حيث نسمع صوت الزوجة، يتحاور معها من جديد ليعاد هجومه القاسي عليها، بينما تتناثر الحقائق والأوهام والصور القديمة مختلطة بعضها ببعض، يتذكر حياته مع أولاده والأحاديث التي كان يتبادلها معهم.. تختزل المسافات ويصعب الماضي حاضراً حيث (غاب في الوحل ماضٍ وحاضر ومستقبل.. أنا الماضي والحاضر والمستقبل) تتبدد كلماته في الخلاء وسرهان ما تتبدد مثلما تبددت حيوات وحيوات من قبل. وهو لا يريد سوى المسالة في هدوه حتى يمضي ما بقي له من أيام ثم يرحل بلا رجعة كغفاس يختفي في الظلام.

لقد تضمن المنولوج الطويل التي تتشكل منه رواية قبله الرابع، تلك العلاقات التبادلية الضرورية بين الأنا والأنوات الأخرى، لذلك فلم يكن المنولوج في اتجاه واحد من الأنا إلى الآخر بل إنه اتخذ مسارات في اتجاهات معاكسة فكسر رتابة الخط المسقيم وأدى إلى النص من الداخل. لكننا لم نشعر من قبل بأن للريح قبلة يمثل هذه القسوة.

## عنصر المفاجأة فى قصص «الشيخ عبد الله» لشريف الشوباشى

قصيرة هى على التوالى: «الشيخ عبد الله ، ومحمود ، وانتقام بلية ، والمرحوم ، وقرار التعيين ، ووعد الحر ، التباس ، العمر الضائع ، الوصل ، نصيحة عم نجيب»؛ تنوعت موضوعاتها وتفرقت حول الأوضاع الاجتماعية لأبطالها، عاكسة بصورة غير مباشرة بعض الأوضاع السياسية وأثرها على الأفراد.

وتسمية الشيخ عبد الله لم تكن هى التسمية الأصلية لبطلها، الذى كان يدعى ملاك، وهو المصرى المسيحى الذى واد لأبوين مصريين، لكنه تاه منهم فى أحد شوارع بيروت ... حتى يأتى يوم بعد عشرين سنة تصل للأبوين فيه مكالة

الشوباشى القيم عن الاشتراكية والأدب؟ ذلك الكتاب الذى ترك بصمات واضحة على عشرات الكتاب، خاصة عندما كان الفكر الاشتراكي من المحظورات التى يعاقب عليها مروجوه والمتعاملون معه.

وربما يكون ذلك المناخ هو الذى نشأ الكاتب بين ريوحه وتنفس هوائه ، وتأثر بكل ما يحيط به، مما دفعه إلى المغامرة فى كتابة القصة التى تجلت فى مجموعة «الشيخ عبد الله» التى أصدرها الكاتب مؤخراً.

ومجموعة «الشيخ عبد الله» تضم بين دفتيها عشر قصص

المؤكد أن القصة لا تزال فى مقدمة فنون القول التى تجمع بين الرؤية الذاتية والرؤية الموضوعية ، أو بين روح الشعر وأدوات القصة مما يفسح المجال أمام الكاتب ويمكنه من المزج بين خبراته العملية وانفعالاته النفسية . وربما كانت هذه الخاصية هى التى دعت لشريف الشوباشى وهو من كتاب السياسة إلى التعامل مع ذلك الفن فى تجربته القصصية الجديدة التى لا اظن مع ذلك أنها الأولى، فقد نشأ الكاتب فى حجر والد له باع طويلى فى الكتابات الأدبية والنقدية، التى أثرت فى جيل كامل، ومن من الأجيال السابقة ينسب كتاب محمد مفيد

تبعث الأمل وتعيده إلى صديريهما، حيث يضيئهما أحد أفتاريهما أن هناك من يعرف الطريق إلى ابنيهما، فيذهبان فوراً إلى بيريت . وفي المطار يلحسان على صديقيهما أو قريبيهما كي يعرفهما فوراً على الشخص الذي يعرف طريق ابنيهما، ويذهب بهما إليهما، وهناك يتعرفان على شيخ له مهابة ووقار في بيته وبين أولاده، حيث يعلن لهما أنه وجد الطفل الذي يتكلمان عنه في التاريخ نفسه الذي حدده منذ أكثر من عشرين سنة. فلقد وجده يدخل عليه محله في شارع الحمرا خائفاً ومرتباً بعد أن افتقد المكان الذي أتى منه وتركهما فيه، وكما سألته عن أهله أو اسمه لم يكن يريد إلا كلمتي «بابا، وماما». بعدها أخذه وسار به في الاتجاه العكس، لكنه لم يتعرف على أحد يعرفه، وأبقى ليأتيها محله مفتوحاً حتى ساعه متأخرة من الليل، لكن لم يظهر من يبحث عن الطفل. عند ذلك تسالته شفيقة هائم - الأم :

«وليه ما بلغت البوايس يا فضيلة الشيخ؟

وأجاب الشيخ بهدوء: وما نخل البوايس بهذا الموضوع؟

أنا بصراحة لا أحب البوايس ولا أحب التعامل معه .. ولو عرفت أن الطفل الذي وجده مسيحي الديانة ما ربيته على الإسلام بطبيعة الحال. لكن لم يكن هناك أي مؤشر يدل على أن الطفل مسيحي، وأنا في رأيي أن كل الأنيان السماوية أديان الله ...».

وبذلك يكون عنصر المفاجأة له أكبر تأثير على الأم والأب اللذين جلسا برؤية «ملاك» الذي نشأ مسلماً، فلقد اعتبره الشيخ مع زوجته واحداً من أولادهما، ولم يفرق بينه وبين أولاده الخمسة، وأطلق عليه اسم «عبدالله». وحتى يتأكد الرجل أن عبدالله هو نفسه ملاك الذي يبحثان عنه قدم لها لفافة بها ملابس التي كان يرتديها يوم وجده تائها. وعندها يتضح للأب أن عبدالله هو نفسه ابنها ملاك.

وربما تؤكد تلك التفاصيل أن ما يشغل الكاتب في القصة، هو مفارقة عادية قد تحدث في أي وقت، وقد لا تدفع الكاتب لكتابتها أية براعت أو رؤى، لكن المفاجأة الكبرى لم تتمثل في أن نشأة «ملاك» المسيحي كمسلم لأسرة مسلمة، وإنما تتمثل في أن عبدالله الصبي قد تحول

بفعل عوامل محلية إلى الشيخ عبدالله، وأصبح له كثير من الأتياع من الشباب المسلم، وهم مجتهدون في فضائل كمقاتلين في الحرب الأهلية اللبنانية.

وتأتي المفارقة الثالثة من أن الشيخ عبدالله يرفض الخضوع عندما يرسل له الشيخ أحد أبنائه كي يحضر ليرى من يريدون رؤيته، بعد أن أخبره الشيخ بأن أبويه الحقيقيين قد ظهروا. ولا يعرف أحد أين ذهب؟ عندها يسقط في يد الأم التي لم تكن تتعامل بغير منطق الأمومة الذي اصطدم بكل ما لم تكن تتوقع، فلقد انعكست الأوضاع السياسية المحلية على مشكلتها وعلى عواطفها الخاصة، وتشابك الخاص بالعام، وأصبحت لا تستطيع أن تجد مخرجاً - وتقول :

«كان نفسي أشرف ولو دقيقة واحدة .. ولو دقيقة».

والملاحظ أن الكاتب حمل قصته «الشيخ عبدالله» بالكثير من الرؤى حيث تشابكت أحداثها بين لبنان ومصر، وكأنه يقول إنه لا فرق بين ما يجري هناك وما يجري هنا، وإنما

مشتركون بصورة أو بأخرى بما يحدث. كذلك يلقي الضوء على الحرب الأهلية اللبنانية التي فرقت بين أولاد الشيخ اللبناني، فضلاً عن رؤيته التي جاءت على لسان الشيخ «جميع الأديان واحدة» فالقصة غنية بالدلالات وتباعد بصورة واضحة عن المباشرة، استفاد كاتبها جيداً من البناء التقليدي للقصة، وهو البناء الذي يقوم على عنصر الحكى أو السرد، مما ترك لدى القارئ الكثير من الرضى النابع من الإشباع والارتواء الفنى والفكرى الذى تتسم به القصة ذات البناء التقليدى.

#### « المفاجأة فى قصص المجموعة »

وجدير بالذكر أن قصص المجموعة على وجه الإجمال لم تتأثر بالتطورات التى انجزتها القصة المصرية القصيرة، وكان الكاتب فيها مغرباً بالسرد القائم على بناء الحكاية، فلم نجد ما تواضع النقاد على تسميته تيار الشعور، أو قصة المونولوج الداخلى كما لم يعتمد أسلوب الفلاش باك كما شاع فى القصص التى دأبت فى الستينيات والسبعينيات، أو القصة اللفظة التى

من خلالها يتابع القارئ رؤية الكاتب الفنية والفكرية. كذلك لم يتأثر بالقصة النفسية ..... وظل طوال قصص المجموعة غير مقتصد فى الوصف أو الحكى الذى يوصل تفاصيل التفاصيل، لكى يلقي فى النهاية بالمفاجأة التى ربما لم تكن متوقعة . ولقد جاء عنصر المفاجأة فى كل القصص يمثل حيلة أساسية وفنية متبعاً فى ذلك كتاب القصة التقليديين أمثال محمود البدوى على الصعيد المحلى، وتشيكوف على الصعيد العالى .. وتمثل كل من قصة «مسود»، وقصة «الولد بلية»، وقصة «المرحوم» .... إلخ أنموذجاً لذلك . ففى قصة «بلية» يطالع القارئ نفور بلية الدائم من الأسطى صاحب الورشة. الذى كان يكن له نوعاً من الكراهية، فهو يضربه ويضطهده، ويصل الأمر ببلية إلى حد انتهاك جسده بواسطة مساعد الأسطى بينما هو لا حول له ولا قوة، مما يضاعف من حقد وكراهيته للورشة وصاحبها ومن فيها، وذلك يضع للقارئ فى حالة من التوتر حيث لابد أن يتعاطف مع الولد المظلوم من أبيه ومن صاحب

الورشة ومساعد . وحتى يحدث التوازن تأتى المفاجأة غير المتوقعة لكى ترضى نفس الصبى الذى انتهكت كل الأشياء الجميلة فى حياته، وكان السماء قررت أن تقتص له من صاحب الورشة، إذ يكتشف بعينيه أن زوجة صاحب الورشة الشابة البيضاء تزونه، وذلك عندما يتسرب إلى داخل الشقة ، كما أمره الأسطى، حتى لا يوقظ الزوجة من نومها ، لكى يحضر له المفاتيح التى نسيها من فوق الترابيزة . فمفاجأة بذلك المشهد الذى يجلب الرضاء إليه، ويحقق له التوازن، ويبعث داخله بعض القوة التى لا يعرف مصدرها فى مواجهة تلك الغطرسة التى يصيبها صاحب الورشة على رأسه ، ورأس أبيه.. ويقول الكاتب :

«لأول مرة رفع الطفل رأسه وثبت عينيه فى عين الأسطى الذى زاد تعجبه فزجر بصوته الغليظ : مالك يا ولـه فرحان كده ليه .. ما تنطق .. وأخفى بلية ابتسامة رسم تكشيرة على وجهه وهو يقول : ولا حاجة يا أسطى، ثم أدار ظهره مبتعداً وهو يشعر بقلبه يزغرد فى صدره الصغير....».

ولعل الكاتب رأى الكاتب أنه لا بد أن لا يترك ذات بلية منسحقة، ومن ثم جاءت المفاجأة لتغيير أشياء كثيرة فى نفسه ، فلقد أجبره أبوه على ترك المدرسة، كما أجبره على العمل فى ورشة ذلك الرجل المتوحش ، كما أجبره مساعد الأسطى على الانسحاق أكثر باغتصابه .. وبذلك جاءت تلك المفاجأة لتدفع الكثير من الارتياح لدى القارئ إحقاقاً للحق وانتصاراً للعدل.

وثمة مفاجآت أخرى عديدة ضرت بها قصص المجموعة، ومن هذه المفاجآت ما يمكن قبوله، ومنها ما نرى أن الكاتب يكون مدفوعاً لرسم تلك المفاجأة لإرساء القيم الخيرة والأخلاقية كما فى القصة السابقة - قصة بلية .. ونلاحظ أن شريف الشوباشى شديد الاهتمام بتلك المفاجآت وهى التى توصل الكثير من الدهشة، ف رؤية الكاتب أن التوازن لا يتم إلا باستخدامها. وهو ما حدث فى قصص: للزحوم ، وقرار التعيين، والتعباس، والعمر الضائع، ومن المفاجآت - أيضاً - التى يمكن أن يتوقعها القارئ ما حدث فى قصة

«محسود» ، وهى قصة تحكى عن ذلك الولد اللئيل ، بينما هو لا يلقى بالأل للتعلم، و دائم الرسوب ، وأنه تعتقد أن رسوبه بسبب أنه «محسود». وما يؤكد رؤية الأم لابنها ذلك الكيس الغامض الذى تكتشفه الخادمة مرة ومرتين وثلاث مرات . وعندما تعرضه على الأم، فتؤكد ظنها وبنهاه تدليلها للابن الفاشل، فهناك من يكيد لابنها بوضع السحر له حتى لا يتقدم . وفجأة ذات يوم تلاحظ الأم أن الخادمة تتحرك حركة مريبة وتحاول أن تخفى شيئاً ما ، فتهاجمها الأم لتكتشف أن ما تخفيه هو كمية من الأموال أكبر من قدرتها، فتسألها عن مصدر تلك الأموال، لكنها تنكر أنها سرقتها، وتهدها وتضربها مع الأب حتى تكشف عن مصدر تلك الأموال للربية ، عندما تعترف أن تلك الأموال أعطاها لها الإبن مما يزيد ارتباك الزوجة والزوج، فيهددونها ببلاغ البوليس، مما يجعلها تعترف أن تلك الأموال بسبب قيامها بالدور الغامض فى اكتشاف الكيس للغامض والإعلان عنه حتى تظل الأم تدافع عن ابنها، وأنه ولد محسود وهناك من يكيدون

له ويضعون له السحر حتى لا يتقدم.

وبذلك نلاحظ أن قصة «محسود» تقدم أيضاً على المفاجأة، لكنها تعبر عن مستوى تفكير المطبقات الثرية الجديدة والانفتاحية، حيث تلال الأسرة ابنها وتقدم له كل ما يريد مما يفسده تماماً ، والخطاب العام فى القصة معنى تاماً بتوصيل ذلك وكان استخدامه للمفاجأة التى لم تكن متوقعة هو وسيلته لذلك ، وجاءت تمثل لحظة التنوير والكشف على جميع المستويات .

وفى النهاية: إننى أرى أن المفاجأة التى استخدمها الكاتب شريف الشوباشى كحيلة فنية جاءت موفقة وساعدته كثيراً فى بلورة رؤيته وتقديمها عبر فن النص الذى يقوم على السرد والحكى، وهو ما أجاده الكاتب كثيراً، رغم أننى أخذ على معظم القصص الاستغراق الشديد فى التفاصيل ، وربما تكون تلك المجموعة محاولة أكيدة لتسريح خطوات شريف الشوباشى على طريق الفن القصصى.

### عاشق الحكايات.. وحكاية العشوة

وفيها أيضاً من جسيم دانتى  
وخرافة كافكا، والرواية لا تنتمي  
لزمان أو مكان محدود فهي ترمي  
بنفسها في الزمان الإنساني  
الفسيع، لكنها في الوقت نفسه تضع  
لبنة حقيقية في بنية الرواية  
العربية.

واقد نجح خيرى عبد الجواد  
فى استخدام تقنيات قصصية تلائم  
سائر مفردات عمله، وبالتالي فالناقد  
لهذا العمل لابد أن يعتمد على البنية  
السردية نفسها من داخلها لا من  
خارجها وأول هذه التقنيات هو  
استخدامه للحلم باعتباره المخزن  
الأصيل لجمع الحكايات، فنحن نرى

أو كما يقول «رولان بارت»: أنه  
لا يوجد شعب لا فى الماضى ولا فى  
الماضى، ولا فى أى مكان من غير  
قصة. والقصة أيضاً نظام لغوى  
يعكس من خلفه نظام ثقافة الأمة  
التي أبدعتها لاستخلاص المعمار  
العقلى الكامن فى مخزونها، وهذا  
ينطبق على (العاشق والعشوق)،  
لأنها تتخذ من الحكايات عموداً  
فقرئاً لها، أما اللحم والكسوة فمزيج  
من الأسطورة والخرافة وحكايات  
الحيوان والسيرة الشعبية وغرائب  
الرحلات الشرقية. وأجواء ألف ليلة  
واليلة وعبق القصص الدينى ورائحة  
الإسراء والمعراج ورسالة الغفران

هذه الرواية (العاشق والعشوق)  
بحث فى مكونات الذاكرة الثقافية  
العربية ومحاولة لتأكيد ملامحها  
وطبقات العمق الحضارى فيها  
بابعادها التراثية والشعبية  
والتاريخية والأسطورية، وهو بحث  
يرأسه القاص خيرى عبد الجواد  
بعد محاولته الروائية الأولى «كتاب  
التوهجات» الذى غاص فيه بين كنوز  
الإبداع الشعبى بحثاً عن ملامح  
محددة فى البناء القصصى المعتمد  
على معمار القص الشعبى، وبحثاً  
عن ملامح تلك الأبنى العريى الضال  
وهويته.

إن القصة دائماً هى بنت الشعب  
والناس وحفيدة التاريخ والأسطورة،

فى المنام أشياء وأحداثاً وشخصياتاً لانراها فى البظة والحركة - أيضاً - داخل الحلم مفتوحة ومطلقة لايقيدها ظرف ولا إمكانية، فالحيوان ينطق والإنسان يطير، والجن يتناسن. وثانى هذه التقنيات صورة البطل أو السارد، والبطل عنده ذات متغيرة - يختلف عن بطل رواية «المزدوج» لدوستويفسكى الذى فقد ذاته فتولدت ذات جديدة زائفة وصارت تتكاثر وتمشى من خلفه كسرب البطل، وليس كبطل قصة «التحول» لكافكا الذى تلاشى لتصبح الأشياء إلهة، ويتحول الإنسان إلى حشرة أو صرصار ليس له ذات وليس أيضاً كبطل قصة «الأسرة» لتشيكوف الذى اغترب فتشرب فى حوار مع حصان العربية بعد أن داهمه بؤس الحياة والناس من حوله.. فصحيح أن البطل فى «العاشق والمعشوق» ليس ذاته الحقيقية الواقعية، لكنه ليس غيرها أيضاً، إنه يهرب من التيه البسيط إلى النعامة المعقدة والمركبة والتي تشبه النفس، تتعدد ذاته لكنه لا يفقدها. هو بطل متم ذو هوية اجتماعية. سيكولوجية والبطل فى رواية خيرى عبد الجواد ليس هو السارد أو الراوى دائماً فهو

يتقاسم ذلك مع شيوخ الحكايات وعفاريها، يكمل كل منهم الحكاية نفسها، حتى إذا ما تعب أحد الأبطال السارين عاد البطل الأول إلى استكمال ما قاله.

لكن ما هى علاقة المؤلف بالسارد فى هذه الرواية..؟ المؤلف - هنا. ليس ميتا كما يقول «يارت»، لأنه يلعب - بطريقة مباشرة وشبه واقعية - دور الوسيط فى العلاقة بين السارين، والمؤلف المتخيل؛ فالسارد الروائى - فى هذا العمل - يقوم بدور الخالق الأسطورى للعالم - وهو - فى ذلك - يشبه الإلهة.

أما ثالث التقنيات الهامة فى إطار تفسير هذا العمل فهى الأسطورة، والأسطورة - هنا - بنفس المعنى الذى اصطلحه «فراى»: «والتي رأى فيها أنها المصاكة للأفعال التي تقع فى نطاق الرغبة، وهى المستوى الأعلى للرغبة الإنسانية، عبر نظام استعارى كلى ومتكامل وفى الرواية يتداخل نمط السيرة الذاتية الباطنية ونمط الأسطورة مع أنماط أخرى، لأن الأفعال التي تقع فى نطاق رغبة مؤلف ما تختلف عن غيره من البشر

أو للبدعين على حد السواء، فثمة مؤلف يمكن أن يرى أن زعرمة المسلمات الثقافية والأخلاقية وافتعال أزمة مع اللغة يعطى نوعاً من اللذة الحدائية التي تولد المنشوة بانتهيار المسلمات القائمة، ويمكن لذلك المؤلف أن يستخدم المفردات نفسها التي استخدمها مؤلف «العاشق والمعشوق» ليدل على نتيجة عكسية، لكن متعة النص - هنا - أنه حاول صنع اللذة لدى القارئ دون لك لحصن القيم الثقافية والتاريخية، الحقيقي منها والمتخيل فالأسطورة جزء من الحكاية و«الحدوتة» التي يقصدها المؤلف فى ذاتها (النعفاء - الصخرة المسورة - جبال العفاريات.. الخ..»

والحكاية - أيضاً - هي الأصل وهى الهدف وهى الوعاء الحامل لكل البذور، وهى التالى - أيضاً - لغز الألفاظ وفردة الفوايز، وربما كان ذلك هو إحدى وظائف القصة كما يقول «جورار جيت» حينما عرف وظيفتها بأن القصة: ليست فيما تقدم، إنما فى تكوين مشهد يبقى لغزاً بالنسبة إلىنا.

ونصل إلى التقنية الرابعة والأخيرة وهى «الحكاية» باعتبارها

أصل العمل الروائي وهدفه بل ، وماذاته أيضاً ، والحكاية ليست قناعاً للراوى بل هو قناع لها ، لا يحكيها ، بل يدخل فيها ويكون كل أبطالها ... ولا يأس من استئخدام تكنيك الحدوتة والحكاية الشعبية لكي تكتمل ملامح العمل... ففي البدء صلاة على النبي طه وفي الختام لفز ودهشة لامتيطها إلا حكاية جديدة تتخلق من رحم الحكاية القديمة... ولم يكتف المؤلف بمعط الحكى الشعبي من حيث الشكل لكنه انتقل إلى نمط المتصوفة فى ترتيب مراتب الوصول والاتحاد ، فالرجلة تبدأ بسطور يقرؤها ثم تتنامى فى الصعود إلى أعلى حتى تصل إلى مرتبة العاشق للعشوق.

● والحكاية الرواية تبدأ بالبحث عن مخطوط عنوانه: «حكاية الأميرة وكيف تم عشقها على الوصف، وما جرى بعد ذلك من غريب الكلام وأمر العشق والفراق» وتبدأ - من هنا - رحلة البحث عن الأسيرة المعشوقة فى سياق يتناص مع التراث المقدس فإذا اقتربت منه شبراً ، اقترب منها نزعاً ، وكلما مشى شوطاً آتته هرولة واستخدام معنى ولفظ الحديث القدسى هنا ذو دلالة تكشف عنها باقى المبررات التى ترتفع بمعنى الحب والعشق إلى مرتبة القداسة.

أما اللغة ففيها جلال اللفظ لكنها لا تفرق فى الكتابة التاريخية المسجوعة ذات البلاغة الركيكة ، إنما هى نوع من التمثل للفقوى المسيطر

على القص . دون محاكاة أو مهادنة تراثية مع الإفادة من تراث المتصوفة السهل الممتنع.

ولعله قد استفاد من للتصوف أيضاً فى بناء هيكل حكايته ، فى الفصم والتطور من لحظة السؤال إلى نزوة الكشف والتجلي ثم اليقين . ولأن الحب هو المحرك لأحداث الحكايات والدافع لها ، فهو موجود فى «بيت الأحزان» و «بيت المسرات» وهو الواحة التى يخلد إليها الأبطال الكاسون من غناء التعب فى رحلتهم الأسطورية ، والمحب للمحب خليل ، وقد خاض البطل الأهوال طائماً لأنه اختار أن يتم رحلة عشقه منذ اللحظة التى وقع فيها المخطوط النادر بين يديه حتى لحظة اكتمال العشق.





## قراءة فى رواية لحس العتب

تأليف : خيرى شلبى

أن يحددها . أو أن يسمعه . أو يسمعها . أو هو يتجول . وأن اجعل القارئ يعمل معى فى بناء الكتاب . هذا هو المهم<sup>(١)</sup> ولعل ذلك التصريح من هذه الكاتبة الأورو أمريكية يقترب من تصريح خيرى شلبى - الذى سبق ذكره بالسطور الأولى - ولا يختص هذان التصريحان بهما وحدهما ولكنهما عموماً يثيران جدلاً حول قضية التغيرات المعاصرة التى تطرأ على الرواية الحديثة والرواية العربية بشكل عام.

أما طقوس «لحس العتب» فيستهلها الكاتب - برثاء رقيق ينغى

الأخيرة . غير أن هذا لاينفى مستوى الرواية أو يقلل من قيمتها الفنية أو الفكرية بل على العكس فمحور الرواية يرتكز على تعميق دلالات الطقوس والتوارث الضاربة فى السلوك والوجدان ، وهو المحور الذى تتجه إليه معظم الروايات المعاصرة فى انهاء العالم تقريباً والأمثلة على ذلك كثيرة.. وقد أشارت «تونسى سوريسون» من بعيد إلى أصالة هذا اللون من الكتابة:

يجب على أن اجعل القصة تبدو شفهيّة.. بلا جهد.. منطوقة. أن اجعل القارئ يشعر بشخصية الراوية دون

يصرح خيرى شلبى بتفاضيه عن تجارب قديمة كان قد كتبها ثم تركها ولم يكملها ، ويبدو أن تجربة (لحس العتب)<sup>(٢)</sup> - ذات السفس القصير - كانت إحدى مهملات ذاكرته؛ فهي تختلف تماماً عن مرحلة السنيورة والأياض والشطار ثم وكالة عطية والعراوى والورد ، ليس لأنها رواية محدودة الصفحات بالقياس إلى روايات أخرى قد تتجاوز الواحدة منها اللثمانية صفحة ، ولكن ربما لعدم توفر التفاعل الدرامى والحضور الموضوعى للشخصيات بالشكل الذى لستأه بعق أكثر فى أعماله

عصر الزعالمكة الذي لم يتبق من تراثه سوى تلك الترابيزة الإبنوسية العريقة. ومن الملاحظ أن المؤلف لم يستخدم طوال الرواية مفردة (منضدة) وأثر مفردة (ترابيزة) متعمداً ليحقق في الرواية تعميق وقع لللفظة الدارجة عن اللفظة الفصحى التي قد تعوق مباشرة السرد والاسترسال، بليل أن روايات خيرى شلبى تزخر بالآلاف الأمثال الشعبية المتعارف عليها والتي يلجأ إليها لتضمينها بالأحداث والوقائع ليثري بها بنية الرؤية الفلكلورية. ولايوتنا أنه قد جعل خلال إحدى مراحل المتطورة - من عناصر الكوتشينة أبطالاً لروايات مثل: - السنيرة، أولنا ولد، ثانياً الكرمي، ثالثاً الوريق... الخ:

ثم يبسّد المؤلف في طرح شخصيات الرواية واحداً واحداً من خلال استقطاب تلك الترابيزة الكبيرة بوصفها رمزاً ومعادلاً لأمجاد الزعالمكة حيث كان الضيف والإعمام والأخوال يتسامرون حولها في دار الحجاج عبد الوهيد زعلوك الذي أضحى عليه الدهر وحل به الفكر لكنه مازال يحاول جاهداً يشبّه بهم استمرارية صيت العائلة

القديم. وفي المقابل فإن المقرئين منه لم يتوخوا إليه إلا من أجل استمالاته لبيع الترابيزة والاستغناء عنها حيث لا فائدة منها فهي أصبحت قديمة مثلها مثل الكراكيب التي تراكمت تحتها والتي تأتي بداخلها المشرات والهوام والفئران، أيضاً بدأ السوس ينخر في بعض الأجزاء المتوارية منها. رغم ذلك يظل الأب على موقفه لا يقبل المهانة أو المسارمة فيمجر داره الأهل والأقربون شيئاً فشيئاً وقد بدأ يزهف على الدار شبح الاغتراب والتفكك وتزول روح الألفة والعشرة والائتواء.

وتزداد حالة أسيرة الحجاج عبد الوهيد سوءاً يوماً بعد يوم. وعن هذا المعنى يعبر خيرى شلبى

ما أسرع ما فتوت الشمس شارقة في خجل الحياء تاركه فوق الحائط المواجه بقعة من دماثها كالكرة الحمراء تظل تضيق إلى أن تحسوها ظلال المغيب، هذه الظلال التي باتت تسكن المشرية منذ سنوات طويلة. منذ أن كُتبت منفرقة عن استقبال الضيوف المهمين من

الاغراب والتجار الكبار فبقيت الشبابيك مغلقة على الدوام إلا ظلفة من الشبّاك البحري لكي يدخل الهواء الطيب لأبي.

إن أحداث الرواية تدور داخل إحدى عزب مطويس حيث يتعامل الفلاحون في قضاء حوائجهم بنظام التنازل عن محاصيلهم أو أشياءهم الخاصة أو مخزوناتهم ولايستعملون النقود إلا للضروريات فالأرز أو الشعير أو البيض أو الأثاث النادرة هي (العملة) المتداولة بينهم وهي المصدر المباشر للثراء السريع لكبار تجار كانوا فلاحين ثم استثمروا هذا التعامل بخبث وتغريب بالبسطاء فتركوا الأرض والفلاحة بعد أن تيقنوا من أن النقود لا تلتحق إلا قضاء الحاجة فحسب أما الشطارة واللف والدوران والضغط على الدقون فهي الد (سليم) الذي يفتح خزان (على بابا) من شرق مصر إلى غربها ومن نجمها إلى بوانبها. ومهما قلب تاريخ مصر وتغير حكمها فإن شريعة (قلولة العائم) هي القانون والحكم.

ليس معنى هذا أن الكاتب يعمد إلى إقحام أبعاد سياسية

أو اقتصادية حتى لا يظن روائيها  
 بمناخ ضيق ذى أفق محدود لكنه  
 يتناول جوانب إنسانية وفكرية عامة  
 تنسم بالشمول والتعاطف والتلاحم  
 المباشر بما يور بالداخل من  
 اضطرابات نفسية واجتماعية  
 يدعمها بقضايا الجهل والمرض  
 واستشراء الطبقية وغيبية الضمير،  
 ولا يمت هذا للسياسة بصلة بقدر ما  
 يمت إلى ثقافات العصر المتلاحقة  
 التي جعلت الإنسان المصرى حائراً  
 بين محاولة توكيده مع هذا العصر  
 وبين محاولة استمرازيته من أجل  
 لقمة العيش، حتى بدأ يفقد البراءة  
 والطهارة، ولقد وفق خيرى شلبي  
 لكى ينفذ إلى هذا المعنى عندما  
 استخدم ضمير المتكلم بلسان  
 اصفر أبناء الحاج عبدالودود الذى  
 يعى كل شئ ويحتزن وميه بداخله  
 ويتعاطف مع أخيه «خالد» الذى  
 لا يعى شيئاً أو ربما يعى لكنه لا يابه  
 والاثنا يفاجئهما مريضاً حاد يمتكن  
 منهما تماماً. أما بعض المتردين  
 على الدار فقد وجدوا الفرصة  
 مناسبة للنقاش مع الأب من جديد؛  
 فهو لا بد وان يبيع الترابيزة بائى فمن  
 من أجل شفاء الأولاد لكنه كان  
 يستمر على موقفه ويرفض بشدة

ويزدد شماتتهم بغيب مكرم. أما  
 الأم فلم يكن بإمكانها إلا أن تسعى  
 بأى شكل فى البحث عن وسيلة تنقذ  
 بها حياة الولدين.

كانت تنصت بدقة لأحاديث  
 الشيخ «زيدان» لكنها لم تفهم منها  
 حرفاً واحداً ثم بدأت تستشير فى  
 سرية تامة الشيخ «بقوش» - أو كما  
 يسميه المؤلف على لسان أهل البلدة  
 (الشيخ كعلها) - الذى وجدت عنده  
 بعض النصائح المناسبة لفهمها  
 وارتضت رايه الصائب حينما اقنعها  
 بالذهاب بولديها إلى بعض أضرحة  
 لأولياء يثق الجميع فى كراماتهم  
 ومعجزاتهم خاصة للمرضى  
 والمصابين بالعم.

وبالفعل تنهيا الأم للرحيل إلى  
 مقامات هؤلاء الصالحين وتجهز  
 حمارتين للولدين الضامرين لتجوب  
 بهما الأماكن البعيدة المتفرقة.

وعند كل ضريح يمثل القادمون  
 إلى طقوس المن والزلز كما يملى  
 عليهم بكل نقمة بنفوس راضية من  
 أجل هيبة وعزة الأولياء. وتأخذ  
 زوجة الحاج عبدالودود فى كنس  
 ومسح العتبة الرخامية التى تكثر  
 عليها الأثرية والأوساخ وأثار الأقدام

حتى تصير أنقى من البللور ثم تدفع  
 بولديها السقيمين إلى حضرة العتبة  
 الطاهرة للعق كل سنتيمتر من العتبة  
 بلسانيهما إلى أن تتيقن من  
 استرضاء شفاعة صاحب المقام.  
 وبعد ذلك تضى بهما إلى عتبة  
 أخرى للحسمها من جديد. وفى  
 النهاية عندما تصوب بالولدين إلى  
 الدار يكون الإعياء قد تفاقم فى  
 جوفيهما وتقرأ السنتهما ويزداد  
 سعي المرض فى الكماء فتقرع الأم  
 إلى صاحب المشورة الشيخ «بقوش  
 كعلها» لأخذ رايه مرة أخرى بعد أن  
 تروى له تفاصيل أمثالها لنصائحه  
 لكنه يصحح لها خطأ كانت قد  
 اقترفته؛ فما كان عليها أن تنظف  
 العتبة والأجدي أن يلحس أولادها  
 الرخام بما يعلق عليه من آثار فتجنز  
 الأم الصمارتين لتعاود الكرة من  
 جديد:

هكذا بات علينا أن نقوم  
 بالعملية كلها من أول وجديد..  
 أن نلمس العتب وهى على  
 قذارتها باثراً الأقدام عليها.  
 كانت عملية مرعبة فوجدت فى  
 نفسى قوة على الصراخ.. لكنهم  
 حملونى قسراً فحاولت أن أضع  
 فمى على العتبة موهما بأننى

كبير من سقف الدار كان قد تداعى مع جزء آخر من جدران حجرة الخزانة التي تشغل الترابيزة منها حيزاً كبيراً. ويكي الصغير بكاءً مريضاً فلقد انهار الشيء الذي لم يفرط فيه الأب والذي لم يساوم به على حياة أحد ولديه وأرتضى قدر الموت لابنه عن المساومة. هاهو الآن يقايش على بيع الترابيزة مع سيد جوية من أجل إصلاح ما حل بالدار.

وذات يوم مرت امرأة عجوزة عجوز على الدار وكان الصغير مازال يعاني قليلاً من انتفاخ في بطنه فطلبت أمه منها المشورة في علاج الولد وسرعان ما كاشفت العجوز عن طواع بعض ما تحمله من حفة رمال وقواقع وبعض أوراق الكوتشينة التي أفضحت عن أسرار المرض وما لبثت أن أفضحت عن أسرار العلاج أيضاً في ثقة مستعينة على ذلك باتباع الأم للزمن العربي الذي يتوافق ودوران الأرض بالقمر كما استعانت أيضاً باتباع تركيب أدوية عربية يمكن الحصول عليها بسهولة. وفعلًا يمرور الأيام يتم شفاء الابن في الوقت الذي حدثت العجوز.

اتت روشتات ذاك الطبيب على أشياء الدار كلها تقريباً ولم يبق إلا الترابيزة العتيقة مرتع الفئران والسحالي، فيزداد الأمر تعمساً ويشتد ناس الأم إلى أن تزودها الجدة «فلة» التي مازالت تحتفظ بقدر من الأثوة مع قدر من الميسرة بعكس بنتها زوجة الحاج عبدالوود التي فقدت المال والجمال بعد أن تسببت في فقدهما لابن الأكبر.

الجدة «فلة» تعيش مع زوجها المعلم «حميدة الجارحي» ببندر مطويس وقد أرتضيا لنفسيهما حياة هائلة خالية من الهموم. وعلى الفور تنتشل حفيدة الصغير من برائن الفاقة. وفي مطويس تعرضه الجدة في اليوم التالي على طبيب جديد بمستشفى البندر. ولم يكذ يمر أسبوع حتى بدأت صحة الحفيد في التحسن إلى حد ما من خلال تناوله جرعات مركبة تتكون من شراب النخل المختلط بمزيج الحديد.

وعندما يعود إلى الدار تستقبله أمه استقبالاً حاراً بالبكاء وحينما يسألها عن أبيه ينتابها بعض الأسى وأفهمته أن أباه قد ذهب للتفاوض مع «سيد جودة» البناء لإصلاح جزء

الحسها. ولكن أمي كانت واقفة لي ولاخي بالمحصاة. تريد أن ترى منظر العتبة وقد خرجت من تحت لساني نظيفة كالفل. ولقد زعمت بعد العتبة الأولى أنني قد تماثلت للشفاء. وبعد العتبة الثانية أعلنت أنني ساستأنف الذهاب إلى المدرسة من غداً هكذا فقلت الصغير من لحي بقية العتب بأدعائه الشفاء وإيهامهم بقدرته على الذهاب إلى المدرسة بينما بقي أخوه «خالد» يواصل وحده طقوس اللعق. وفي اليوم التالي عندما يأتي من المدرسة يفكر في كيفية تبرير طرده منها فلقد نظر منه المدرسون والناظر وحذروه من مواصلة الدراسة إلا بعد شفائه التام فيجد الدار قد انفجرت جدرانها بالصراخ والعويل وأدرك أن خالداً قد فارق الحياة كما أدرك أنه حتماً سيلقى المصير نفسه في وقت لاحق.

للتجد الأم مخرجاً لإنتقاذ حياة ابنها الآخر سرى الاستغناء عن أشياء ضرورية بالدار فتتبع طست النحاس ثم بعض الأواني الأخرى لكي تعرضه على الحكيم المشهور «البير فهمي» في بندر نسوق. ولقد

إن خيرى شلبي يطرح (الحس العتب) من خلال فصل واحد ممتد يتخلله بعض المقاطع، وكأنه عبر هذا الفصل يفجر مخزوناً من دفعة واحدة من اللاشعور وكان الرواية حلم سريع أو كابوس موحز يوقظنا لنهتق قليلاً في هذا الظلام الداكن. وأخيراً.. ثمة ملاحظات لغوية ومن الأمانة التنويه عن بعضها:

١ - «محمود جميل» زئر نساء كبير. الناس تحيك حوله حكايات لاتنتهى. ص٢٧ وصحتها (زئر نساء كبير. الناس تحكى حوله حكايات..)  
٢ - لم يعد في دارنا شيئاً يمكن أن يباع. ص٥٣ والصواب (لم يعد في دارنا شيء..)

٣ - كلمة المصرى بالخط الثلث الكبير غاطسة في العلم الأخضر. ص١٨ والصواب (كلمة المصرى بخط الثلث الكبير..)  
ولكن رغم ذلك فالرواية تعد عملاً أدبياً راقياً يظل راسخاً في القلب والعقل ولا يمكن نسيان وقائعه مهما تعددت قراءاتنا وتباينت مناهجنا.

## هوامش:

- ١ - رواية (الحس العتب) مفترقات فصول/ العدد ٨٥
- ٢ - رواية (محبوبة) ترجمة وتقديم د. أمين العمري



## من يخاف عبدالرحمن بدوى؟!

كلمة عن جوائز الدولة التشجيعية والتقديرية لهذا العام

عبدالبديع والدكتور مصطفى  
خاضف والأستاذ محمود أمين  
العالم وأحمد عبدالمعطى  
حجازى.. وغيرهم؟

ولم تتوقف الحياة الثقافية لتطرح  
على نفسها هذا السؤال، وحتى  
حينما نهبث الجائزة قبل عامين إلى  
كبار السئولين فى مؤسسات الدولة  
(د. عاطف صدقى رد، فتحي  
سرور) فخلا عن غيرهما من  
السئولين الكبار السابقين، لم تعبأ  
الحياة الثقافية كثيرا بهذا النفاق  
الفاضح، وبدا المثقفون كأنهم فقدوا  
ثقتهم فى الجائزة وفى المجلس  
الأعلى للثقافة الذى يقوم على أمرها،  
بل فى وزارة الثقافة ذاتها، بوصفها  
المسئولة عن هذه المهزلة التى تتكرر  
كل عام .

فنيا يحصلون على الجائزة التقديرية  
بإصاح فى التوسل وإلصاف فى  
السؤال، ورأينا نقابا وأدباء  
يحصلون أيضا على الجائزة  
للتقديرية فى الأدب وهم فى أحسن  
الحالات مجرد معلمين جامعيين أو  
مؤرخين متواضعين للأدب، والأدهى  
من ذلك أن الحياة الثقافية لم تتوقف  
لتسأل: كيف تذهب الجائزة كل عام  
إلى أمثال هؤلاء وتخطى أدباء كبارا  
ومفكرين بارزين؟ كيف ينال الجائزة  
للتقديرية بعض معلمى الجامعة من  
اصحاب المذكرات الجامعية والكتب  
الفقيرة، بدلا من أسماء كبيرة مؤثرة  
أثرت حياتنا الثقافية ولا تزال، مثل  
الدكتور عبدالرحمن بدوى والدكتور  
فؤاد زكريا والدكتور لطفى

يفترض المتابع لجوائز الدولة  
التقديرية والتشجيعية أن تكون هذه  
الجوائز معبرة عن الحياة الثقافية  
فى المجتمع تمهيرا يقوم على  
الموضوعية والعدل، فلا ينال الجائزة  
التشجيعية إلا من يستحق التشجيع  
بالفعل من الأدباء والفنانين والكتاب،  
ولا يحظى بالتقديرية إلا من يؤهله  
إنتاجه لذلك، ثم لا يتم حجب الجائزة  
- تشجيعا أو تقديرا - فى أى فرع  
من الفروع، إلا لأسباب فنية تطلق  
بمستوى الإنتاج المرشح صاحبه  
لنيل إحدى الجوائز.

والحق أن هذه المعايير  
الموضوعية الخالصة كانت غائبة فى  
حالات كثيرة على مدى أعوام طويلة،  
فأرأينا شعراء مداحين متواضعين

غير أن جوائز هذا العام جاءت لتعيد بناء الثقة من جديد بين المجلس والحياة الثقافية الجادة، فحاز بالتقديرية كل من الكاتب الروائي فتحي غانم، والدكتور حامد عمار والدكتور محمد الجوهري، وثلاثتهم من الكفاءات المشهود لها في الساحة الثقافية بالجد والعمل الدائب في ميادينهم، وكل واحد منهم شارك في صنع الثقافة المصرية مشاركة إيجابية فعالة، ومن ذا الذي ينكر قيمة أعمال فتحي غانم الروائية أو جهود حامد عمار وكتاباتة في مجال التربية أو مؤلفات محمد الجوهري وترجماته في علم الاجتماع والأنثروبولوجيا بفروعهما المختلفة؟

هذه إذن خطوة إيجابية تحسب للمجلس الأعلى للثقافة ولإيمنه العام الدكتور جابر عصفور، بكل ما يمثله هذا الرجل المثقف النشط من إخلاص في العمل وقدره على تجسيد أعلام المثقفين، ولكن ما تنتظره من جابر عصفور لايزال أكبر من هذه الخطوة بكثير؛ فلا أظن أنه مرتاح شخصيا إلى خلو قائمة الفائزين بالجوائز التقديرية كل عام من الأسماء التي أشرنا إلى بعضها

منذ قليل، خاصة الدكتور عبدالرحمن بدوي.

«إن الجوائز لابد من أن تنهب إلى مستحقها حتى لا تحس أنها مهزلة أو تمثيلية أو عادة نؤدى طقوسها كل عام بعيون مغمضة وتلويح ميتة؛ وإذا كانت حتى الآن تخطئ أصحابها ومستحقها فإن في الأمر خلاا أكيدا، ومن الظلم أن تلقى بتيعة هذا الخلل على جابر عصفور وحده، فلوائح المجلس تحدد جهات معينة لها حق الترشيح ومعظم هذه الجهات - خاصة الجامعات - لا تشرع كل عام إلا بعض المعلمين من إبنائها، ونادرا ما توسع من حقيقته لتترب الحياة الثقافية خارج جدرانها مع أن هذه بالضبط هي وظيفتها الحقيقية. وليس تفسير هذه اللوائح بالأمر الهين، في ظل وجود مجلس للشعب الحالي الذى يعتمد القوانين المقيدة للحريات في لمع البصر أما الثقافة وشؤونها، فلا يكاد يعيرها اللغاتا.

ولو أن اللوائح كانت وحدها هي العقبة لكان الأمر، ولكن القيم التي تحكم سلوك كبار المسؤولين في جهات الترشيح هي جوهر الكارثة، فمن يصدق أن عبدالرحمن بدوي

ولطفى عبدالبديع قد تم ترشيحهما لنيل تقديرية هذا العام من مجلس كلية آداب عين شمس، ولكن مجلس الجامعة الموقر اعترض على ترشيحهما وأحل محلهما مرشحين آخرين كان نصيبهما الخروج بخفى حنين ومعهما مجلس جامعة عين شمس الموقر، بأعضائه الذين لو اجتمع إنتاجهم جميعا في كفة وإنتاج عالم كبير مثل عبدالرحمن بدوي في الأخرى، لثالت كفتهما!

وراء اللوائح إذن نفوس أصغر تتعب في مرادها الأجسام كما عبر المختص، ووراءها أيضا أحقاد وضائق تعمل في العقول فضلا عن القلوب، ووراءها كذلك صفقات تعتمد وحسابات تصلى، وكان الله في عون الدكتور جابر عصفور، فما الذى يمكن أن يفعله في مواجهة هذه النفوس، بل وما الذى يمكن أن يفعله أيضا للآباء المشهورين والمفكرين الكبار الذين تجاوزوا الستين ولا يزالون يرون انفسهم بحاجة إلى تشجيع، فراموا يراحمون شباب الأبداء والكتساب في الجوائز التشجيعية، فلم يحطوا من قدرهم فحسب، بل ومن فكرة الجوائز نفسها!

حسن طلبة

## أتيليه القاهرة يحتفل بأحمد عبدالمعطي حجازي

هذا على الشعر في أمريكا اللاتينية كما  
يصدق على الشعر العربي.

وتحدث في هذه المناسبة أيفسا  
الدكتور مصطفى ناصف فتناول في  
حديث حال الشعر في المجتمع المصري،  
حيث رأى أن الشعر لم يعد عميقاً في  
تكوين النفس المصرية، فليتنا شعراء  
وإدنا نقاد لكن لا اعتقد أن لدينا طائفة  
واسعة من المجتمع يعنيه الشعر.  
فالشعر غريب على المجتمع وهذه مسألة  
ينبغي أن يدرغ لها الشعراء واساندة  
الجامعات.

هذه مسألة ينبغي أن نفكر فيها  
وينبغي أن نلاحظ أن هذا الوطن يحتاج  
إلى أن يحيى وجدانه، ومن أجل ذلك  
أحاول أن أقرأ شيئاً من شعر حجازي،

يرى في اللغة مجرد الفاظ جوفاء تتلق  
بها الشفاء، فالكلمة خادعة، يقرؤها  
الإنسان في الصحف ويسمعها في  
الإذاعات ويظن أنها شيء يتلاشى، لكن  
الشعر هو الذي يحفظ للكلمة قيمتها،  
فالكلمة تحتضن الحقيقة وإن كانت  
تهرب منها وهذا هو المعنى الحقيقي  
لشعر. وإذا كنا اليوم نصابو الشعر  
والشعراء وهي مهمة النقد. فمعنى هذا  
أننا نصابو حقيقتنا وهذا ليس مجرد  
ثورة وإنما نريد أن نعبّر عن أشياء  
ونصور أشياء.

وأشار الدكتور لطفي إلى أن  
إشكال الشعر في العالم الثالث يتمثل  
في قدرته على أن يتجاوز القوالب التي  
يطالعه في الثقافة الأوروبية. ويصدق

أقامت ندوة (الصالون الأدبي) التي  
يشرف عليها الأديب «سليمان فياض»  
بأتيليه القاهرة خلال الأسبوع الأخير  
من يوليو الماضي، حفل تكريم للشاعر  
الكبير أحمد عبدالمعطي حجازي  
بمناسبة بلوغه سن الستين. شارك في  
الحفل الأدباء والنقاد: د. مصطفى  
ناصر. د. لطفي عبدالبديع ود.  
عبدالمعطي تليمة والشاعر عبدالمعطي  
رمضان ود. محمد بدوي والشاعر  
حسن طلب.

وقد أدار الندوة الكاتب الكبير  
سليمان فياض فرحب في البداية  
بالشاعر وأشار إلى حصاد رحلته  
الطويلة من الدواوين والكتب.

ثم ألقى الدكتور لطفي عبدالبديع  
كلمة قال فيها إن الفكر العالمي لم يعد



لأن هذا النوع من الشعر ينكرنى بسذاجتى من حيث إننى مصرى. فحجازى كان شريكاً لصلاح عبدالصبور وكلاماً أقام فناً أقرب ما يكن لرمز الطلل.

ثم أتى د. عبدالمعزم ثلثية كلمة أشار فيها إلى تجريته مع شعر حجازى منذ أربعين عاماً فى صدر الشباب، وإلى أن حجازى الباقى فى ثقافتنا لابد أن يميننا إلى الأصول أو إلى شئ من الأصول، وعبر عن رأيه فى أن الفن يرتبط فى كل أنواعه وتطوره بمراحل متطاوله جداً من حياة المجتمع وليس بلحظات سريعة، والفن استراتيجى بهذا المعنى.

وطرح د. ثلثية السؤال: ما التجديد؟ وهو عنده أمر بالغ الخطورة ولكن ذلك هو ما لا يدرك اليوم صفات الكتابة. فالشعر العربى الحديث تجربة لا تزال فى طور التكوين وما يشغل البارودى شغل حسن طلب، إن الشعر العربى الحديث تجربة حية متواصلة لا تزال فى طور التجريب. وإن حاولنا أن نبين عمل حجازى فهو صاحب معجم يعكس التطور المتيقنى للغة العربية، وهو يلتجئ بأباً خطيراً فى اللغة عن طريق الإبداع الشعري، والصورة الشعرية عنده ليست مؤسسة على المجاز وحده ولكن مؤسسة على وعيه الجمالى بالإبداع اللفنى أصلاً.

فى شعره يكون على النقاد أن يبدل جهداً موازياً لجهد الشاعر فهذا أبنى لروح الشاعر المصرى. ثم أتى الشاعر عبد المعزم رمضان شهادة قال فيها: الشعر الذى نعرفه ليس هروباً من هوية الشعر فهو يدرك أن الحقيقة صغيرة، متواضعة والأنا صغيرة متواضعة. .. الشعر الذى نعرفه هو ابتهاج دائم ضد إمكانية الشك بالإنسان ضد إمكانية قتل الآخر حتى لو كان مع تجديده، لأن الشاعر الذى نعرفه يريد أن يكون أباً لقابيل وهابيل. .. الشعر الذى نعرفه يؤمن بالحق الصريح لكل إنسان فى اللحظة والفرح. أما الشاعر الذى نعرفه فقد كتب شعره ليكون شعره. .. أهاد النظر وكتب مراثية للعمر الجميل لأنه ماهر منذ اكتشف أن ما يحدث هو الأسوأ، ولأنه تأكد أن جريمة الشاعر الكاتب أفذح من جريمة السياسى الكاذب.

ثم أتى الدكتور محمد بدوى كلمة قال فيها:.. إن حجازى واحد من أصحاب المنشايع الشعرية العربية الكبرى التى انبثقت بعد الحرب العالمية الثانية وما زالت موجاتها متدفقة وأن يكون الشاعر ذا مشروع شعري على هذا القدر فهو واحد من سادة لغته. هذه اللغة البعيدة والمؤنلة فى القدم، والتى تعزل الشاعر المتميز. فهو يحمل

على كاملها تاريخاً طويلاً من الشعراء الكبار. فحجازى يبنى الشعر الحقيقي قادراً على أن يفجر فينا الشعور بالحياة. ويبقى الشعر خلاصاً حقيقياً.

وقبل أن يبدأ الشاعر فى إلقاء قصائده على الجمع الكبير الذى أزدحم به الأتاليه، أتى الشاعر حسن طلب قصيدة جديدة له مهداة إلى الشاعر المحتفى به أحمد عبدالعظيم حجازى، يقول فى بعض أبياتها:

يا أمة العرب، لا تل

عجرتك شخصاً فرنسى

لكنك والته لبلبل

فارسم هلال

ارسم هلال واتخذة مطية

واعلمه رائحة اكنال

ثم بدأ «حجازى» فى إلقاء نخبه من قصائده منتقاه - بحيث تبين تجريته الشعرية منذ ديوانه الأول (مدينة بلا قلب) حتى ديوانه الأخير (أشجار الاسمنت)، بالإضافة إلى بعض القصائد التى كتبها فى السنتين الماضيتين ولم تظهر بعد فى ديوان.

لقد كانت واحدة من الندوات الحقيقية الجادة، التى أقبل عليها الجمهور بشكل فاق التوقع، وأهل فى ذلك درساً لكل القاصين على تنظيم الندوات.

مديحة أبو زيد

## الرواية والإصدارات الجديدة



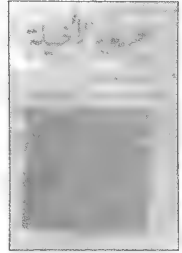
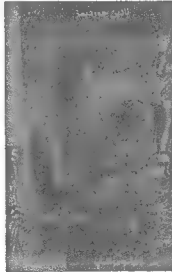
● ومن الروايات المهمة الأخرى رواية (الحب في المنفى) لبهاء طاهر الذي عاد إلى القاهرة بعد رحلة عمر طويلة في أوروبا، صدرت الرواية عن دار الهلال بالقاهرة.

● وفي سلسلة (الرواية العربية) التي تصدرها الهيئة المصرية العامة للكتاب صدرت روايتان، الأولى (السكة الجديدة) لسعيد بكر، والثانية (عائنها أسفلها) لسعيد سالم الذي فاز هذا العام بجائزة الدولة التشجيعية في القصة.

● وعن الهيئة المصرية العامة للكتاب أيضاً صدرت رواية جديدة لربيع الصبروت بعنوان (سبيل سيد

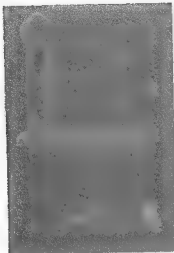
● أما الكاتبة الأمريكية «توني موريسون» الحائزة أيضاً على نوبل عام (١٩٩٣)، فقد صدرت ترجمة عربية لروايتها (جاز) عن (شرقيات) بالقاهرة في (١٦٠٠) صفحة من القطع الكبير وقد نقل الرواية إلى العربية الشاعر محمد عيّد في إطار نشاطه الأخير في مجال الترجمة لروائع الشعر والأدب العالمي.

● أما للروايات العربية، فقد صدر منها عدد غير قليل في الشهور الأخيرة ومن أهم هذه الروايات (حريق الأخيلة) لأنوار الخراط وقد صدرت الرواية عن دار المستقبل بمصر ومكتبة (المعارف) ببيروت في (٢٣٥) صفحة من القطع المتوسط.



في هذا الجزء الثالث والأخير من ملف (الرواية الآن)، نقدم للقارئ قائمة مستنارة مما وصل إلى المجلة من الأعمال الروائية التي صدرت حديثاً:

● (شعب يوايو) عنوان الرواية الجديدة التي صدرت ترجمتها العربية عن (الدار المصرية اللبنانية) للمكتبة العالمية «نادين جورديمر» من جنوب أفريقيا وهي التي حصلت عام (١٩٩١) على جائزة نوبل، نقل الرواية إلى العربية الكاتب «أحمد هريدي» في أسلوب مشوق وعبارة رصينة وبسيطة في الوقت نفسه، تقع الرواية في (١٩١) صفحة من القطع المتوسط وقد صمم الغلاف ورسم اللوحات الداخلية الفنان «محمد حجي».



مخاض من الهيئة المصرية العامة  
للكتاب، وكان الجزء الأول قد صدر من  
الهيئة قبل عامين.

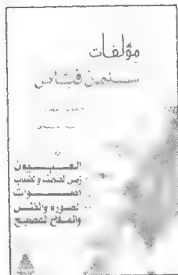
● وعن اتحاد الكتاب الفلسطينيين  
صدرت رواية جديدة بعنوان (الحواف)  
للنقاد والسرواني الفلسطيني عزت  
الفزاوي تدور أحداث الرواية بين  
الأرض المحتلة والأردن وتقع في (١٤٠)  
صفحة من القطع المتوسط.

● ومن سلسلة (أدب الحرب) التي  
تصدرها الهيئة المصرية العامة للكتاب،  
صدرت ترجمة عربية لرواية (الانبياء)  
للكاتب الإيطالي «كورديوسا»  
لإبازنا، قام بالترجمة فريد كامله  
وتقع الرواية في (٨٦) صفحة من القطع  
المتوسط.

● صدر الجزء الثاني من الأعمال  
الكاملة للروائي والقاص سليمان



الماء، وهي الرواية الثالثة له بعد  
(سبعون الحمر) و (على هامش  
النمط).



## فرنسا تستقبل الصيف باحتفالات « عيد الموسيقى »

ولقد أصاب العيد نجاحا ضخما ليس على الصعيد المحلي فحسب بل وعلى الصعيد العالمى أيضا، إذ اقتتفت ثمانون دولة فى أوروبا وأفريقيا والمحيط الهندى وكندا والولايات المتحدة الأمريكية وآسيا وأوقيانا أثر فرنسا وأرست عيدا شعبيا للموسيقى على النمط الفرنسى.

هذا، وأخصى المعنيرين أربعة عشر ألف احتفال وعرض موسيقى فى فرنسا وحدها توزعت على كافة المناطق الفرنسية دون استثناء.

لكافة الفرق الموسيقية الفرنسية والعالية للعزف والغناء فى شوارع فرنسا وساحاتها وحدائقها. كما ينتهز الفرنسيون هذه الفرصة للخروج من منازلهم والتنزه فى الشوارع لتذوق الموسيقى والتمتع بالغناء مجاناً احتفاءً بقدوم الصيف فى الحادى والعشرين من يونيو الذى يصادف أيضاً أطول نهار فرنسى حيث تشرق الشمس خمس عشرة ساعة متواصلة من الرابعة صباحاً وحتى الثامنة مساءً.

لو قدر للإنسان أن يبتكر عيداً، فإى عيد يبتكر؟ وكيف يكتسب العيد المقومات اللازمة ليكتسب طابعاً شعبياً يمكنه من الاستمرار والتواصل عاماً بعد عام؟ فلكى يصبح العيد عيداً، لابد أن يحظى باعتراف المحتفلين ومشاركتهم.. الفرنسى **موريس فلوريه** استطاع تحقيق هذا الحلم عام ١٩٨٢ بابتكاره «عيد الموسيقى» الفريد فى نوعه فى العالم عندما كان مديراً للرقص والموسيقى فى عهد وزير الثقافة الفرنسية آنذاك جاك لانغ. والعيد كناية عن دعوة عامة توجه

وحظيت العاصمة الفرنسية باحتفالات أحييتها مجموعة متنوعة من الفرق الموسيقية والغنائية العالمية توزعت على شوارع العاصمة وساحاتها العامة ومتاحفها ومؤسساتها الثقافية، إلخ... مما حدا ببعض الفرنسيين إلى التنقل من حي إلى آخر، أو التنزه مطولا في الشوارع الصاخبة للاستماع إلى أكبر عدد ممكن من الفرق المختلفة.

لم تستثن العاصمة الفرنسية أي نوع من أنواع الموسيقى والعزف ولم تنس استضافة الفرق الفنية من كافة بلدان العالم، فالحشود عديدة ومحبو النغم لا يحصون - من الموسيقى الفرنسية القديمة إلى الموسيقى الحديثة مروراً بالروك والبوب والجاز وموسيقى الستينيات وفرق الأوركسترا العالمية الروسية والفرنسية والألمانية، إلى العروض الهندية وإلى الأغاني المصرية والأرجنتينية والبرازيلية والفرق الأفريقية، من إيرلندا والسويد والدانمارك إلى إسبانيا والبرتغال والمغرب العربي والشرق الأوسط وآسيا وأمريكا وأفريقيا.

أحيا أمسية الحى الثالث عازف العود حسين المصري وحورية

عائشى التى أطربت الجموع بأغاني أوراس البيرية وفريق عمران برفقة أحمد شكالى وفريقه الموسيقى الذى نال إعجاب الحشد بإيقاعاته الموسيقية الديناميكية على أنغام العود والكمان والآلات النقر.

الحى الرابع لم ينس الأطفال، فخصصهم بمحلات بدأت باكراً لكن تسمح لهم بالمشاركة في العيد، بل وباستعمال بعض الآلات الموسيقية وتجربة أنغامها وسط أجواء من الموسيقى الحديثة والكلاسيكية على السواء.

كذلك غنت بهيجة رجال أجمل موشحاتها الأندلسية وعزفتها على أنغام العود برفقة فرقته الموسيقية المؤلفة من عازفي الكمان والعود والديرة والقويون.

الحى الخامس جمع موسيقى العالم أجمع في ساحاته وحدائقه وكذلك على متن زوارق الراسية على نهر السين أو تلك التي أبحرت من نهر المارين باتجاه السين حاملة فرقاً موسيقية متنوعة.

سهرة معهد العالم العربي امتدت حتى الفجر وجمعت المئات من الفرنسيين والعرب الذين تحلقوا

حول المنصة التي أقيمت وسط ساحة المعهد الفسيحة. وتميزت بأمنية حافلة مع تيارات الموسيقى الانصهارية وهي حركة موسيقية معاصرة مؤلفة من خليط فني عربي وغربي. وأحيت الحفل فرقة (غنية) بمرافقة الجازمان، وفرقة الروك: «نقلة» وهي خليط من الفرنسيين اللغزيرين من أصل مغربي ثم الدف الجزائري مع فريق «يتبالن» والرأى مع شباب طاهر وحسيبة عمروش، إلخ....

ومهما كانت الموسيقى مختلفة، رغبة المستوى أو بدائية، إلا أنه من الصعب أن نخيل العالم دون موسيقى، لقد عرف الإنسان العديد من الأنظمة والمجتمعات البشرية التي تختلف الواحدة عن الأخرى إختلافات جذرية أحياناً، إلا أنه لم يعرف مجتمعاً لم يكن فيه للموسيقى أو الإيقاع مكانة ومركز مرموق. فالإنسان لم يتصور مجتمعاً دون لحن ودون عازفي نغم، ذلك أن تطلعاً إلى السعادة وحاجته إلى التعبير دفعت به إلى إعلاء شأن الشعراء والمغنيين على مر العصور. وإذا كان لعبد الموسيقى من معنى فهو كتابة عن قدرة الإنسان على

الإبداع وحاجاته إلى السلام الداخلي وإلى مشاركة الآخر ذلك الشعور بالرضا والسعادة الذي تغنقه الألحان على مستمعيها والمستمتعين بها.

فى إطار برامجه الثقافية، قدم معهد العالم العربى فى ١٥ يونيو الماضى «يوميات مجنون»، مسرحية من تأليف غوغول وإخراج وليد القوتلى. وهى عبارة عن مناجاة رائدة للمجنون الذى مثل دوره الفنان الكبير محمد بسام الكوسا.

والقصة كتبها جوجول عام ١٨٣٤ فى سانت بطرسبورج. ويظهر فيها إنسان «صغير» يعيش على هامش مجتمع تلك المدينة المقسوم بجدّة إلى طبقتين أساسيتين وأحدة تمتلك كل شئ، وأخرى لا تمتلك شيئا، تفصل بينهما أسوار عالية لارمئية لايمكن حتى مجرد التفكير بتجاوزها.

وهى للوهلة الأولى سيرة إنسان مريض العقل يتخاف من مرضه حتى يودى به للمجنون. البطل يبدو للوهلة الأولى بسيطا بل ولديه قدر كبير من البساطة والرضى بقسمته وقبول مستسلم لوضعه الاجتماعى. إنسان مشير للمسخرة، منبهر بالطبقة

الاجتماعية رفيعة المستوى التى تتطلع إليه باحتقار. إلا أن سفرينتا لا تثبت أن تتيبس على الشفاء، عندما نكتشف أننا أمام إنسان مرفف المشاعر واسع الإدراك وعميق الرؤية. إنسان معكوم عليه أن يبقى فى حضيض المجتمع حيث كل الأفاق مسدودة وكل الدروب تقود إلى مزيد من اليأس والقهر والعزلة. ومع إدراكنا لحجم المشكلة تأخذ المعاناة أبعادا لاحدود لها، يبدأ التعاطف مع عقوبة المجنون وصدقه وسعة خياله ونرى أنفسنا نشاركه الهموم ونتحسس معه الضيق والاختناق.

هى إذن رحلة فى ملكوت المجنون، يمسك جوجول عبرها مريض الجراح ليعرض من خلال بطله هذا المجتمع المريض المتخلف. ونقف وجهنا لوجه أمام مفارقة مأساوية: فبقدر ما يتطور المرض لدى بطلنا، بقدر ما تتنامى لديه القدرة على الفهم والاستيعاب. رحلة مدمشة تؤدى إلى فيض من الوعى عبر تلاشى العقل وانطفائه.

استطاع محمد الكوسا أن يجعلنا نرى بعيون المجنون، المستنقع

الأسن الذى يغمر الحياة والناس والآلة الاجتماعية المتهرئة الصنعة التى تلحن الأجساد والأرواح. أداء رفيع جعلنا نتحسس معه الجوع ونشهد على التخمّة التى تصيب الآخر. نشم رائحة الذئب التى تنتشر فى كل مكان.

وإذا كان جوجول أراد نقلنا من الفردى إلى الاجتماعى، من البسيط إلى المركب، ومن الخاص إلى العام، فإن أداء الكوسا استطاع أن يكون وسيلة هذا النقل الجماعى الذى استطاع أن يستأثر بانتباه الحضور وتفاعله التام لأكثر من ساعة. فلقد استطاع المشاهد أن يتفاعل مع الإنسان البسيط وأن يرافق تطوره الفكرى ومنطقه الفريد وأن يتابع كافة المراحل التى دفعت به إلى التطرف الفكرى واللاعقلانية. أداء جعل الجمهور ينزلق مع الممثل من عالم الاستسلام والقبول إلى عالم الرفض المطلق وجعله أخيرا يرافقه فى رحلته الأخيرة ليرحل معه «بعيدا، بعيدا عن هذا العالم»...

محمد الكوسا خريج كلية الفنون الجميلة بدمشق، عمل فى مسرح الهواة لجلب فى المسرح

---

التمثيل ومقرر مبادئ الإخراج  
والمختبر المسرحي ثم رئيساً لقسم  
التمثيل حتى عام ١٩٩٢. كما أخرج  
عدداً من المسرحيات ومسلسلات  
الأطفال في التلفزيون السوري.

المخرج وليد القوتلي هو خريج  
المعهد العالي للفنون المسرحية -  
قسم الإخراج بصوفيا. أخرج العديد  
من المسرحيات. وعمل في المعهد  
العالي للفنون المسرحية بدمشق منذ  
الفترة الأولى لتأسيسه مدرساً لقرّر

الجامعي بدمشق. مثّل العديد من  
المسرحيات والأفلام. ونال بجائزة  
أفضل ممثل في مهرجان الأفلام  
العربية الذي أقيم في معهد العالم  
العربي عام ١٩٩٤.



## أوكتافيو باث يكتب عن الهند وينال جائزة إسبانية

وفي كلمته حول كتابه الأخير «لمحات من الهند» قال باث «إن المؤلف لا يمكن أن يتحدث عن عمله من موقع سلطة وإنما يتحدث عنه من موقع القارئ» وقال: «لقد كتبت هذا الكتاب وفاء لدين رحلنى إلى الهند، حيث يتذكر الشاعر إقامته هناك والتي كتب عنها موجزا أوضح من خلاله رؤيته على امتداد الكتاب، فيناقش في الفصل الأول موقفه الشخصي الذي كان له أثر في انطباعاته الأولى إلى أن أخذ يتكيف والثقافة الهندية، وفي الفصل الثانى يقول «أردت وصف المجتمع الهندى وتراثه الذى يتألف فى معظمه من الديانة

فى المكسيك هذا العام ليقدم نموذجا لدعوته إلى امتزاج الفنون وخاصة الشعر والسينما والتلفزيون، حيث يجمع بين الصور واللغة فى قصيدته «أبيض» التى كتبها فى الهند سنة ١٩٦٦ وأصبحت أحد أهم الأعمال العميقة فى تجربته الشعرية.

فى هذه المناسبة التى عرضت فيها قصيدته المصورة أكد أوكتافيو باث «أن قصيدة المستقبل لن يقتصر وجودها على الكتاب» وقال مدير مركز القراء فى مدريد: إن المركز سوف يقوم بإنتاج ثلاثة أعمال أخرى لأوكتافيو باث تحت عنوان «ثلاثة طرق إلى الهند»...

الحائز على جائزة نوبل الأدبية، الشاعر المكسيكى أوكتافيو باث نال هذا العام أيضاً جائزة إسبانية كبيرة هى جائزة «كايابا»، فجاء إلى مدريد وتسلمها وسط احتفال تكريمى كبير حضرته الملكة صوفيا ووزيرة الثقافة وعدد كبير من الأدباء والفنانين والصحفيين، كما شهدت هذه المناسبة إصدار طبعة خاصة من كتابه الأخير «لمحات من الهند» الذى سجل فيه انطباعاته ورؤيته حول الهند التى أمضى فيها عدة سنوات سغيراً لبلاده... وفى هذه المناسبة أيضاً حمل أوكتافيو باث معه فيلماً على شريط فيديو سجله



الهندوسية والديانات التوحيدية وعلى رأسها الإسلام. وأردت أن أصف كيف يتعايشون دون أن يكونوا على خلاف دائم. ومن الأعمدة الأخرى التي اعتمد عليها أوكثافيو باث في وصف المجتمع الهندي نظام الطبقات والأنساب «إنه نظام مدهش لامتداده على مدى أكثر من ألفي عام ولأنه يدل على فكرة من نوع قد تأسس بلا سلطة ولا سياسة ولا اقتصاد». بالنسبة لهاث ينفي تمييز ذلك بوضوح عن النظام الطبقي. من جهة أخرى عبر الشاعر عن عنصر آخر في الهند ومجتمعه الذي هو طبيعة التعايش في ظل لغات متعددة، وهنا يتذكر باث «إن الذي يحدث في الهند الآن هو نفسه ما كان يحدث في المكسيك في عهد ما قبل الاستعمار حيث تعايشت - بشكل أفضل أو أسوأ - الكثير من اللغات، ومنذ الغزو الإسباني أصبح للمكسيك لغة واحدة فقط وأشار باث إلى أنه في «لمحات من الهند» يناقش أيضا المشروع الوطني لذلك البلد الآسيوي، ويشير إلى التناقض الظاهري الذي من صوره أن الإنجليز كانوا أول من أدخل الأفكار الديمقراطية إلى الهند، ثم عادوا

ليصبحوا خدشا وبشكل يتناقض والواقع الذي فرضوه على الهند، إلى جانب الدعوة إلى إحياء ماضيها وإعادة تأكيده. كلاهما تناقض ظاهري غريب ولكن الأخير - بالنسبة لهاث - مشابه لدخول الفكرة الحديثة إلى المكسيك خلال عهد الملك كارلوس الثالث، أو حتى التحديث الخاص بإسبانيا والذي انتقد الماضي وامتنعه في الوقت نفسه... «لحائز على نوبل تكلم أيضا في كتابه «لمحات من الهند» عن الثقافة الهندية وقال: «إن الفكرة الرئيسية في الموسيقى وفي الرسم والأدب الهندي هي ذاتها التي في التفكير الهندي، ألا وهي: التحرر».

### بلا خلاص

يضيف باث «إن الهندو مثلنا؛ لديهم فكرة سلبية عن حال التعتسا من الناس في الأرض، والذي لا يمتلكونه هو فكرتنا عن الخلاص. دينهم لا يمتلك مظهرا وبالنسبة لهم: فإن الجسد هو حليف الروح. في الجوانب الأخرى: التقشف وممارسة الرياضة علاقتهما ضيقة جدا كما في الهند».

**أوكثافيو باث** أمدح الطبيعة التي أصدرها مركز القراء في مدريد وعبر عن سروره بالصور التي رافقت كتابه «لمحات من الهند» فقال: «لقد أضى النص واقعا بنماذج من الفن الهندي مركزا على الجسد وعلى الدين الذي ليس لديه تخوف من الجنس... نماذج من الفن الإسلامي التي يغطي الجسد فيها، وجاء بنماذج من فن الزخرفة العربية «أرابيسكو» والفصيل، ومع صور لشخصيات من التاريخ الهندي منذ القرن السادس عشر».

### الآن .. تعالوا لنشاهدوا القصيدة

.. «تعالوا حضراتكم لنشاهدوا القصيدة» بهذه الكلمات أراد باث أن يعطي أهمية لدعوته التجريبية التي أرادها في كل إبداعه، بواسطة التوحيد في العمل نفسه بين الكلمة والصورة. أوكثافيو باث وجه دعوة للمبدعين «إلى أن لا تبقى القصيدة في الكتاب بل يجب تعلم استخدام هذه الأدوات الضارة: الفيديو، التليفزيون والسينما.. التي بإمكانها أن تستخدم كأدوات نافعة» وقدم في «الفيديو» قصيدته «أبيض» التي كانت مصحوبة بالموسيقى

والصور القديمة من الثقافة الهندية.

وتقبل ابتداء العرض بقليل  
أوضح پاث: بأن قصيدته مثل رحلة  
تبدأ بالصمت السابق للكلمة  
«الصمت الذي قد لا يعنى شيئاً..  
وإنما هو ما قبل المعنى» والذي ينفذ  
في الصمت أيضاً بعد الكلمة  
«صمت مليء بالأحاسيس» بالنسبة  
لپاث: قصيدة «أبيض» هي «رحلة  
الكلمة» قال الشاعر «الصمت الذي  
يسبق لأي معنى شيئاً، والذي يأتي  
بعد.. ماذا يعنى؟» پاث أكد بأنه لا  
يعرفه ولكن.. نعم، أراد رسم حالة  
خاصة حول أسلوبه منذ بداية مقطع  
القصيدة: «الكلمة رأس اللها/  
مجهولة/ لم يُسمع بها/ لا نظير  
لها/ حبلى/ باطلة/ بلا عمر» وحتى  
المقطع: «الصمت/ هو من نسيج  
اللغة».

وكما يبدو في القصيدة نفسها  
«الشفافية هي كل ما تبقى» ولكن في  
المتنصف، بين السكتين يبقى إدراك  
الحقيقة الكلية للتفكير... قال پاث:  
«الإحساس، الإدراك، التصور،  
الفهم» الذي توحد في قصيدة  
«أبيض» مع مختلف الجهات  
والألوان والعناصر «الأصفر. الذاء

الذي يظهر في البداية، الإحساس ثم  
الماء الذي هو الدم بالنسبة للهندي  
(الماء هو دم العالم). الأحمر هو  
الأساس، بعد ذلك تأتي الأرض..  
العنصر الخصب، الذي سيخضر،  
وفي النهاية الحق، مع الأزرق  
وعنصره الهواء».

روى الشاعر أنه «عندما رأيت  
القصيدة مطبوعة فكرت في أنها  
تحتاج إلى الرؤية التي توحدنا مع  
الصوت» بشكل أو بآخر.

منذ ١٩٦٧ والفكرة لم تكف عن  
أن تظل على إحساسه حتى قرر أن  
يجعلها موضع التنفيذ أخذاً في  
الاعتبار «أن الشعر كان محكياً قبل  
أن يكون مكتوباً، وعنصره الأساسي  
هو الإيقاع الذي قد لا يظهر في  
النص المكتوب».

پاث أقر بأن «القصيدة يجب أن  
تعود إلى ما كانت عليه، إلى الكلمة  
المنطوقة.. شيء ما لا يمكن أن تفعل  
مثله القصة أو الرواية» وبما إلى أن  
تتوحد القصيدة مع السينما  
والتلفزيون، مع وسائل الاتصال  
البصرية «إنها قوافٍ بصرية،  
ستشكل جزءاً من النص ولن تؤثر  
على وضوحه، بل ستكمله مع نفسه

في وحدة إبداعية» قال: «إنها دعوة  
بإمكانها أن تفتح طريقاً لأجل الشعر  
في المستقبل، شعر لا يتحدد وجوده  
في الكتاب فقط.

كان إذن - عندما سكت - صمتاً  
منغمماً بالإحساس... أطلقه النور  
وظهرت نقطة بيضاء مثل «كلمة في  
رأس اللغة». الشاشة أيضاً كانت  
كلمة والضوء الساقط قوافٍ وشبه  
تنفس. وصوت أوكتاڤيو پاث يتبدل  
من نغمة إلى أخرى يرافقه أحياناً

صوت إدواردو لوناذه وكومبرمو  
شريدان... بدأ جولته بصمت، من  
ضوء إلى آخر... صمت مُعزٍز  
بالموسيقى الشرقية. يحاكي عزفاً  
وصوراً هندية «Tantrica». لغات  
مركبة تنصب أيضاً في ضمته  
الخاص المحل بالمعنى... في النهاية  
تزيل اللغات، ربما لأنه كما قال  
(خواروڤ) لا تمتلك لغة للنهايات  
ولكن تعلم أن «العالم» امنعه  
بتصوراته/ مليئاً بالموسيقى/  
جسدك/ مفهوماً من قبل جسدك/  
نظرة/ زوال/ أعط حقيقة للنظرة».

السيدة المكنة..

أيها السادة، أيتها السيدات.

جائزة «ماريانو دى كاييا» منحت حتى الآن للكتاب الإسباني فقط، أما اليوم فالحاصل عليها هو من أمريكا اللاتينية. وهذا الحدث يؤكد ما نعرفه جميعا وهو: أن الوطن الحقيقي للكتاب هو لغته، لغتنا، اللغة الإسبانية، التي تشمل أمما كثيرة، كل واحدة منها تختلف عن الأخرى ولكنها جميعا - مع الاختلاف في اللهجات - تتكلم اللغة نفسها.

امتناني - ولماذا لا أقوله؟ - ورضاي جاءا لعدة أسباب ساماويل ذكرها هنا: الأول: لاسم الجائزة الذي يحمل اسم الصحفي الكبير «ماريانو دى كاييا». الثاني: لمنعاه، حيث إن تاريخ الجائزة قد ارتبط بجزء مهم من تاريخ الأدب الإسباني في القرن العشرين. الثالث: تقرير لجنة التحكيم الموقع من قبل مجموعة من الكتاب الذين كنت أقرأ لهم وأعجب بهم منذ عدة سنوات. السبب الرابع: بلاغة خطاب السيد «كيريمو لوكادي فينا» (رئيس الصحافة الإسبانية) الذي أشكره شكرا عميقا على كلماته الكريمة التي خصني بها. الخامس: كلمات (الشاعر) «بيري خيميليرير التي

أثرت في مشاعري ومازلت أخشى أن تكون مجاملة - أكثر من اللازم - لصديقه العجوز... صدقنا ابتداء عندما استلمت - منذ ما يقارب ثلاثين عاما - كتابا من شاعر شاب غير معروف «لحترق البحر»، قرأته بإعجاب وحماس. أشارك بالتشاور حول هاتين الكلمتين: الإعجاب يولد قبل الاستاذية، فالفن من الكاتب. والحماس أكثر صعوبة.. برعم في مواجهة حقيقة كتابته وحقيقة إنسانيته. السادس: والذي يمكن أن يستمر الأول هو: حضور لويس «ماريا أنسون» الذي فتح لي أبواب صحيفة ABC ولا يقل عن ذلك أهمية ما أعطانا إياه.. «ماريا خوسيه وأنا» هدية صداقته الكريمة... تكلمنا مرات كثيرة وطوال ساعات عديدة حول التاريخ والسياسة وكذلك حول كل ما يتعلق بالشعر.

هذا الامتزاج - غير العادي - في شخص واحد: عالمان، أحدهما الصحافة والأخر الشعر، حملاني على لمس نقطة ذاتية وعامة في الوقت نفسه... أنا (أو أريد أن أكون) شاعرا كما أنا، (أو أريد أن أكون) صحفيا. في بداية شبابي، عندما كنت مراهقا كتبت قصائد

ومازلت أكتبها، وفي شبابي المبكر أيضا بدأت نشر المقالات والآراء في الصحف اليومية والمجلات.

هذان النشاطان لا يتعارضان... بل إنهما يتكاملان أحيانا... يتكرر سماعي للقول: إن الزمن الصحفي هو زمن أنى بينما زمن الشعر هو أعوام وقرون. أجل ولكن من المؤسف اتخاذ هذا الرأي دليلا للإدانة، فالصحافة والرواية والشعر كلها أجناس أدبية مختلفة وكل منها يعمل وفق منطقها الخاص وجمالياته، وبلا شك فإن الثلاثة يعيشون في مسيرة مشتركة. وهذا ما تؤكد - بشكل خاص - مسألة الصحافة والشعر، حيث إنهما وقبل كل شيء يتشابهان في الإيمان فلا أحد يكتب مقالة أو قصيدة من ألف صفحة.

المقالة تتميز بسرعتها ولحقتها المباشرة وخاتمها: وحضور هذه أو تلك، هو حضور أنى وهو ما يحدث الآن في أيامنا الحاضرة.

أما الشعر فتفتى مقارنة الشعر الحديث مع شعر الماضي من أجل فهم نقاط الاختلاف التي تبين أن المقالة تظهر أيضا في القصائد التي كتبت في القرن العشرين، وأن البيان

غالباً بـ «الصدفة التاريخية» والذي يسميه القلماء - ربما بكثير من الحكمة - «حظاً»، العامل المفاجيء. مثال ذلك: اثنتان من أكبر القصائد في قرننا «zones» لـ **لابولنير** (The) «waste Land» **للبيوت** اللتان نشرتا في مطبوعات سيكوي من المبالغة تسميتها «صحفية» أو تاريخية، وعلى العكس من ذلك نجد التأكيد على مقالة **لأورتيجا** أو **أومانو** أو تحليل **لأوخيفيسو دورس** أو لبرجامين الذين وضعوا شكلاً دقيقاً للقصيدة، وماذا أقول عن **رامسون جومث** الذي أتعش صفحات الصحف اليومية والمجلات بأسلوب يعطر بذورا محملة بالمعاني؟ إن كل كاتب لديه فكرة عن الكتابة، وبالنسبة لي يعجبني أن أضع بعض القصائد فيها الخفة والجاذبية والقدرة على تغيير الرأي التي يتسم بها مقال صحفي جيد... وأن أضع كمية من المقالات فيها التفاتية والدقة والشفافية التي تتسم بها القصيدة.

والصحيفة: الملتاج، التقارب، الاختصار، كسر التواصل الزمني والحضور المتزامن لمساحات متعددة وأوضاع متناقضة ومضاف إلى ذلك: الطباعة:

«**مالأرميه**» اعترف ذات مرة بأن الصحف اليومية على اختلاف أشكالها وعناوينها كانت تستلهم من الحال «un coup de dés».

.. والبقاء؟. المقالات لم تكتب لتبقى وإن كان بعضها وهو الأفضل - بدون شك - يبقى حياً. وهذا الشيء نفسه يحدث مع القصائد أيضاً... إن الشعر المعاصر الجديد قد نهل من الصحافة وهذا طبيعي. الصحف اليومية ووسائل الاتصال الأخرى - راديو وتلفزيون - أصبحت هي الشكل الذي فيه يظهر أو يختفي التاريخ، وإذا أردنا معرفة بعض مما يحدث اليوم فليدنا أن نقرأ في الصحافة التي مازالت ندرج الكثير منها تحت تصنيف الأخبار، توضيح حقائق وقوى غير بارزة بالكاد نلاحظها، وهنا قد يكمن ما يسمى

المعجب وبلاغة شعرائنا الباروكيين التي تفهم وتؤكد وتدور لأكثر من مسرة ولا تقل عنها في ذلك **رومانسياتنا** القديمة المفعمة بالحسية والشهود لمرات غير قليلة. كل ذلك قد اختفى بشكل كامل تقريباً من القصائد الواقعية الحديثة، وأصبح «الإسهاب» ذنباً لا يفتخر لأي شاعر من عصرنا، وكذلك الإغراق في الرمز وتقديس الطقوس الغيبية والكهنوتية للديانات الغامضة...

الشعراء المعاصرون اكتشفوا الحياة اليومية، المدهش اليومى، الذي يحدث بين الضجيج في شارع وعزلة الشاعر في غرفة في مبنى مجهول. الشعراء عادوا مكتشفاً للأعماق النفسية والاجتماعية. وليكون «المخبر الصحفي» عن حركات الجدران الداخلية في نفسه، والمزج اليومى للأحاساس الدينية وتلك الجزر التي في بحر المدينة، الزيجان العاشقان. إن أكثر الأشياء تأثيراً في شعرنا هي: السينما

## رحيل الحنطية\*

ومركز صدام منذ افتتاحه أواخر ١٩٨٦م وهو يشق الحركة التشكيلية من معارض ومسابقات وقد نظم أكبر تجمع للفن التشكيلي بإقامة مهرجان بغداد العالمي للفن الحر والفرقة الإسلامية عام ١٩٨٨م للمعرض والأجابه وبات خلاله جائزة الكويت العالمية للفرقة الإسلامية. وكانت المرأة الفنية محورية في لوجاتها تلذذ هذه أشكال، لمن شكل المرأة/ الوطن/ الأرض أبرز هذه الأشكال: تقول .

(الأرض امرأة والوطن وأنا استعرض من خلال لوجاتي ورسمي المرأة بعفوية تبرزني وتصل إلى حد الجراة، أرضي معاني كرامة في زمن الحرب ومعاناة الأرض في زمن الحرب ومعاناة الوطن)

الوطن الذي استشهدت على أرضه والأرض التي أربنت بدماء الفنانين ونهجها ومربية أطفالها ..... حين تلجرت أعضاء البيت الفني في هي للتصوير ببغداد واختلطت جثث الأبرياء، باللوحات وبداء الأبرياء بالكلون وبرز من بين المظلم وجه الفنانة الجميل إلى جوار لوجتها الأخيرة....



التي تمشي في الليل في هذا اللناح الفني ترمعت الفنانة حتى وصلت إلى أكبر للناسب القيادية في الفن التشكيلي العراقي ألا وهو إدارتها لمركز صدام للفنون الذي يعد من أكبر المصروح الفنية في الشرق بعد أن نجحت في إدارة قاعة الرقاق للفن التشكيلي ببغداد.

● وتلجرت أعضاء البيت الفني، كما تقول شقيقتها سعاد في جميعها، واشتعلت الجثث بالوجات والدماء بالكلون وبرز من بين المظلم وجه الفنانة الجميل إلى جوار لوجتها الأخيرة التي كانت تحمل في لوجاتها الأخيرة والتصوير فضاء، وتدرج فيه البيضاء حول أرض مملوءة بالصور التي تليق منها القيام للساخنة وكما الفنانة قد أرادت أن تترك لنا ذريتها قبل الرحيل..

بعد ليلي من طيبة الفنان العراقيات ولين: يقول الفكيكي، بهيجة الحكيم، ملي شمس الدين، فخرالآغا، عشتار جميل، صديجة عمر، نزيهة سليم وغيرهن من رائدات حركة الفن التشكيلي العراقي..

تخرجت ليلي من أكاديمية بغداد للفنون وأنجزت عدة معارض ومجموعات عدة جوائز أبرزها سالها: جائزة الرسام شوان مسود الإسبانية وهريرا جائزة البينالي التشيدية في الكويت ولومدا لطفاتها نجد إنها حصلت على جائزة الأبطال العالمية النهائية في الفن التشكيلي، فهي ترسم منذ نعومة أظفارها بحكم نشأتها في بيت فني فرائدها فنانة وشقيقتها

\* استشهدت الفنانة التشكيلية العراقية ليلي الطائر مدير عام مركز صدام للفنون إلى نصف هي، للتصوير - أرقى أحياء بغداد - الذي تطله فجر الأحد ١٩٩٣/٧/٢٧م...!!

## رحيل الخطيئة!

إلى روح الفنانة ليلى العطار شاهدة وشهيدة

تشرق لؤلؤ قلبى فى جفنيها  
ينظر على مثل تستطر من النيات  
أسميها امرأة  
طزجة  
ذاعة  
تدمج كالأصوات المياسة  
فى خدر  
ملائع  
والكرم اللانع  
يرتمش على شباك قهيمتها  
حين يتبلها مصفور النار .. !!

أرسم سوسنة  
من شمع الزكاه اشكلها  
شاعرة اللون  
تبارك بالطين القديس عذارى ما بين الشهرين  
أسميها امرأة  
تصوب ليكة الوردة  
فوق فضاءات العيلين الخفساوين  
ولزمني كيجرات  
شفقها اتبع للمضى  
بكركها أسيار !!

أرسم سوسنة  
« تكسر اجزاء الروى الفنى  
ويستطرد الوردة بالآران »  
ويتلق من رة الطى للتاع الجسد المتطى  
قويحات الوردة المروضة بصراخ الأطفال  
تستس فوق بحيرات القبع  
وفى زمن السنيطة  
يجسدها النورس سيده للفع  
وفى أثناء جناز الموسم  
يستاف رماذ السنيطة المبدور بجث الحنطة

فوق الاموار .. !!

أرسم سوسنة  
وأسميها امرأة .. !!  
أرسم سوسنة  
وأسميها :

.. ليلى العطار .. !!

أرسم سوسنة  
أترك قيصم القلب  
يدس الشلف المرقور بقافلة الحنطة  
أرسمها ... !!  
مصفور ألوج  
برج سويقات حسان « المنصور » اللاتى  
يحملن جمادات الطيب إلى المصادين  
أسميها امرأة .. !!  
الشجر العاشق فوق شواطئ دجلة  
يتوسج فى اللوحات ويدمى أرودة الوردة  
والديم الثمل  
يدسج كريات الشفق  
وينلقها فى أصغر التفكير .. !!

أرسم سوسنة  
تفتنى سوسنة  
تفتنى بحبال شفايرها المجدولة  
تشغل عشبة روى  
تشفق فى حقل خريطتنا بالبيند بين يباس الأرتين

### شعر

لا أود أن أسوق امثلة حتى لا اقترب - أنا المبتدئ مع كل ما عندي من عيوب البداية وحسناتها - من شبهة المقارنة.

وأصديقتنا العتيبة مقدما، ولكننا نود أن نلفت نظره إلى أن القواعد النظرية العامة التي يشير إليها في رسالته لا خلاف عليها، ولكن الخلاف هو حول نص القصيدة التي أرسلها إلينا، فلو كان السطر المشار إليه هو المشكلة الوحيدة لما توقفتنا عنده، ولكن المشكلة في مستوى القصيدة بشكل عام لغة وتصويرا وبناءً، وتحمي أن نرى قصائد أخرى أنضج لصديقتنا ولغيره من الأصدقاء حتى ننشرها كاملة في ديوان الأصدقاء.

١ - هل الألفاظ وبالتالي ما ينتج عنها من صور معيبة في ذاتها؟ هل هناك في مجال الأدب وخاصة الشعر الفاظ مستحسنة وأخرى مستقبحة لذاتها، بل هل في اللغة تلك التقسيمة أو هذا التصنيف؟

٢ - ألا توافقتي أن معيار الحكم على اللفظة ذاتها أو أصلها - لو كان هو المعيار الصواب - كخيل يوضع الكثير من تراثنا الشعري في سلال المهملات؟

٣ - ألا ترى أن نظام العينة في الحكم على النص لا يصلح أبداً؟ يستطيع الإنسان عن طريق الاقتطاع أن يجعل النص على عكس ما هو عليه.

هي رسالة عاتبة شأن كثيرات غيرها تصلنا بين الشهر والذي يليه، وصاحب هذه الرسالة هو الصديق الشاعر / منتصر عبد الموجود حسن من الإسكندرية ، وكنا قد أشرنا في عدد أبريل للماضي في هذا الباب نفسه إلى بعض المأخذ على قصيدة له أرسل بها إلينا؛ وتوقفنا عند قوله : (الشمس تنفث حيفسها للشبيقي)، والصديق يصمم لنا خطأ القراءة حيث كانت الكلمة في الأصل (الشفيقي) لا (الشبيقي) ، ونحن نعتذر للصديق عن هذا الخطأ غير المقصود، ونورد هنا بعض ما ورد في رسالته العاتبة:

### ديوان الأصدقاء

والصور المجانية، والأمر نفسه يصدق على قصيدة الشاعر «عماد فؤاد» الذي يميل أكثر من ولید إلى

وهي قصيدة تشي بشاعرية أصيلة تتوقع لها التقدم والنضج إذا تخلص صاحبها من الحشر والاستطراد

في هذا الديوان نقدم أربع قصائد، الأولى للشاعر «ولید سمیع العوضي» من كثر الشيوخ ،

الشاعر عزت محمد جاد، فهي مثال على الخلط الذي يقع فيه كثير من اصنفائنا بين البحور، وهذه القصيدة تخلط تفعيلات (الرجز) و(الكامل) و (الرمل) ، ولو انتبهه الشاعر إلى ذلك لتخلص من عيب فاش بين الكثيرين

وهفوات اللغة، ويشير هذا إلى تمكن الشاعر من أدواته، ولكن مجرد التمكن لا يجدي في الشعر ما دام الخيال مقيداً وما دامت الذات منفية لحساب الموضوع أو الفكرة مهما كانت هذه الفكرة سامية. أما قصيدة

المعاظلة والافتعال والتعقيد غير المبرر، ونرجو أن يتخلص من هذا كله. أما قصيدة الشاعر هاني أحمد بخيت، فلعلها إحدى القصائد العمودية القليلة التي تصلنا خالية من عيوب الوزن

### ● (قراءة في أوراق قديمة) «فَنَاءُ أَبْرِيلِ»

شعر : وليد سميج العوضي  
(كفر الشيخ)

بأيادي «ديانا» القمعية؟  
ويقوض أركان الدهشة  
هل قدر كان يطاردنا ؟  
أو يرسم أجزاء اللوحة  
ويدهم أزرق أسفلها  
برخاوة حفرة عاليها  
ويقوم ليعلن أن اللوحة قد رسمت  
فامشوا فيها  
هل كانت كبروة فرشاة  
تجمعنا فوق كتاب الإدريسي  
وتتفتت في موت الكلمة روح الأنة  
هل كان لقاء أيادينا فوق رواية «نيستويفسكي»

أول أبريل:  
منتصف الليل، وما أنا ذا  
أخطو ثانية من جسدي  
وأراني بين قصاصاتي  
وأفتش عنها أو عنى  
ولجاجة بعض الإرهاسات الليلية  
وجنون غرامى / ألعانى  
وتوتر قلبي ولساني  
أسباب .. شجن .. أحزاني  
وسؤال في حكم الميت يبرز حياً  
ليباغت كل خلاياي  
هل حب كان يهدنا



محضُ الصدفة / كَذِبُهُ أبريل

لا أتقن حل الأحجيات

أنت الدنيا .. وأنا الإنسان يحاولها

في لوحتنا في كل مساءات الأحرار

ساعات مرت لحظات

وثنايانا

رَجَفُ الأوصالِ يُداعبها عند النشوة حين تلامسُ

... ..

أول أبريل :

وأعود أفتش ثانية

فأبعثرُ كلَّ وريقاتي..

### ● «نافذة .. تبصُّ من وجهي»

شعر : عماد فؤاد

(القاهرة)

لماذا يلقوم الغشاء الغريب بلا زرقعة من دُخَانِي ؟

وكيف العصفافير حطت على مخملي من

صفحجي المخريش بالدمع

دمعي..

ولم تستح؟

هل أكون الذي سمم الأكسجين بانفاسه

ثم فر إلى وردة

نُفِيت في الفراغ...

يحط بقلب سموماً ليحيا ..

أجل ليس لي غيره..

تلك مائدتي في نهايته،

- قهوتي يا « ..... »

بنات القطارات

يهرين من عجلاتي التي لا تسيرُ

على شجر في فساتينهن الجديده

يلذن بزحمتهن على أعين الرجال

ويضحكن في سرهن المليئ بلمس العيال،

«عماد» ... يجالسنني الآن،

يسألني .. وأنا لا أجيبه.

... ..

لماذا إذن أسال الماء

أن يُسقط الماء فوق رمادي؟!!

لاين تروح...!

لربيع شككتك لرب

لام نسيت ملاحك الخضر في يدها

أم إلى امرأة أبيلتك بفرد يرف

بعينين لا تبصرانك؟!!

## هموم وأحلام مصري

شعر : هانى أحمد بخيت  
(القاهرة)

من يخرج الحلم من مأساة واقعنا  
حتى يُضمد فينا جرحنا الدامى  
من يمنح العظم روحا فى مواقعنا  
من يحدث الصحوة الكبرى بالقوامى  
نوراً وفكراً وتخطيطاً وتسمية  
بكل جد وإخلاص وإقدام  
تُظهر النفس مما قد ألمّ بها  
ونجمع الشمل فى حب وإحكام

ماذا أقول إذا لم تات أياي  
بما يحقق آمالى وأحلامى  
هل تاه دربى وهل ضاع الشباب سدى  
أم أن حلمى غدا وهما كأيامى  
ما قيمة الحلم إن ظلت ملامحه  
حبيسة الفكر أو فى سبيل أقلامى  
من دمر الحلم واغتال الزمان به  
وأهدر الوقت فى لغو وأوهام  
لمن ندائى ومن أدعو فيسمعنى  
لمن قصيدى وأنغامى وآلامى

## مُناجاة

شعر : عزت محمد جاد  
كلية الآداب .. جامعة حلوان

تَتَفَجَّرُ الْمَفَازَاتُ  
من قُلُوبِ اللَّيْلِ..  
خَلَقُوا وَانْدَثَارَاتُ  
وَتَبَعَ من اثنين الزَّيْفِ  
وَالزَّمَنُ المِراوِغُ  
فى سَمَواتِ السُّكُونِ

إِلَامٌ ذلِكَ الطَّلَلُ الشَّقَى  
يَفْتَحُ الأبوابُ  
لِلضَوْءِ الجَمُوحِ !!  
من صَهيلِ الماءِ  
تَتَلَكَّعُ المِواقِيتُ  
من فَحيجِ النَّارِ قَرْنِدُ الدَّوائِرِ

كانتَا رَتَقَا على عشقٍ  
 كَأَنَّ الأَرْضَ عَيْنَاهَا  
 وَلَمَّا أَوَّلَعَتْ فِي زَهْرِمَا  
 وَخَلَّتْ عَلَى أَمْدَانِهَا  
 فَزَرَقَتْ يَا تُجَيْمَاتِي وَخَلَّتْ فِي شِبَاكِ اللَّيْلِ مَوْبِلَكُمْ  
 فَتَنَّتُنَا  
 فَرَأَى الْكَوْنُ مَلْقَبًا عَلَى عَقْبِهِ  
 شَدَّ اللَّيْلُ مِنْ أَدْنَاهُ  
 أَقْعَتْ فِي سُودَاءِ الشُّوَارِعِ  
 وَالْمَيَادِينِ .. الْمُدَى  
 وَلَا غَيْرِي  
 مِرَاحُ الْأَرْزَبِ الْبِيضَاءِ مُرْتَحِلٌ

على وَهَجِ المَدَارَاتِ  
 وَلَا غَيْرِي  
 فَرَأَى مَقْلٌ بِالنُّورِ وَالْأَضْوَاءِ  
 مَقْتُولٌ بِدَلَّتَانِي  
 وَنَاصِيَتِي  
 وَحَتَامَ اسْتَوَى طَلْعِي  
 خَشَّاشًا  
 فِي سُوءَاتِ الإِقَامَةِ  
 وَالرَّحِيلِ  
 خَلَّتْنِي فِي الْعَشَقِ أَنْفَاسُ الْخَلَائِقِ  
 رِيْلًا يَزِيدُ لِي طَرْفِي - حَتِيئًا -  
 مِنْ عُشَّاتِ السَّفَرِ!

## القصة

لا تتوقع - من خلال هذا الحوار  
 الذي نديره مع الأصدقاء - أن نجد  
 فيما يصلنا من تجاربهم الإبداعية  
 أعمالاً فنية مكتملة لا تأخذ عليها.. هذا  
 شيء طبيعي، وإلا ما كانت هناك  
 ضرورة لهذا الحوار، ونحن ندرك  
 كذلك أن حماس الشباب - وأغلب ما  
 يصلنا من الشباب - هو الذي يدفعهم  
 إلى مزيد من الكتابة المتواصلة  
 ويجعلهم يعتزرون بما يكتبون، وقد  
 يضيق صدر بعضهم إذا أبدينا له

ملاحظات أو إذا نهيناه إلى إخطاء يقع  
 فيها الشباب.  
 كل هذا طبيعي كما نقول، ولكن  
 بعض أصدقائنا يحتاجون أن نبدأ  
 معهم من البداية، أو نعيد معهم تسمية  
 الأشياء من جديد، كما يقول هاركيون  
 فنشير إلى أن هذا اسم وهذا فعل  
 وذلك موضوع تعبير.. وهكذا.  
 وأول ما نود أن نلفت النظر إليه  
 مسألة القراءة المتأنيئة الواعية المتنوعة،

ومن نافذة القول أن الاكتفاء بقراءة  
 مجلة مثل إبداع أو غيرها من المجلات  
 لا يكفي لمن يريد أن يتخذ للكتابة هواية  
 أو حرفة.. ولكننا نلاحظ بكل أسف أنه  
 حتى هذا الهدم الأدنى من القراءة غير  
 متحقق وسنقدم الأمثلة بعد قليل.  
 إن الذي يريد أن يكتب القصة -  
 ذلك الفن الجميل الصعب - عليه أن  
 يتوقف طويلاً أمام النماذج الفنية  
 الجيدة التي يقرأها - ونحن لحسن  
 الحظ ننشر هذه النماذج في إبداع -

ليبحث عن سر جمالها، وقد يتطلب هذا البحث إعادة القراءة مرات ومرات، لأن الفن الجيد لا يكشف القناع عن وجهه بيسر؛ فهو يحتاج إلى جهد من القارئ يكافئ جهد الكاتب.. وهذه كلها بديهيات نغض عن ذكرها دائماً.

ولننظر الآن - تلبية لرغبة كثير من الصنفاء الذين يكرهون سؤالاً واحداً أو متشابهاً هو: ما هي القصة وكيف تكتب؟ - إلى أحد نماذج هذا الفن الربيع للثلاث العظيم تشفيكوف الذى لم يسبق فى مجال القصة إلى الآن.. القصة اسمها القليلة، والموقف الذى تنطلق منه أحداثها هو أن شاباً منطويًا قليل التجربة حدثت له مغامرة صغيرة كما يقول الكاتب؛ ذلك أن فتاة لم يرها جيداً قبله خطأ، إذ كانت تظنه صديقها الذى تنتظره فى هذه الغرفة المظلمة، وقد تبهت فوراً وبتنه الشاب كذلك إلى هذا الخطأ وابتعدا.. فماذا يمكن أن يحدث فى موقف كهذا؟ إن الشاب وهو بطل القصة يبدأ فى خداع نفسه فيتوهم أن البنت كانت تنتظره، وبعد قليل يحس «طوبى للنماعة» على رقيته حيث قبلته.. وكلما مضى الوقت زاد تجسده لهذا الوهم وعاش فى متاهاته وانفصل عن زملائه، وحين عجز عن تحمل كل هذا حكى لأحد

أصدقائه ما حدث فعلاً أن صديقه قصّ عليه قصة مشابهة حدثت له، وعاله أكثر أن تلك الحياة الخيالية الصاخبة التى يعيشها لم تأخذ أكثر من دقيقة واحدة حين حكاهما... وهكذا تستمر القصة التى لا نستطيع أن نفسدها بهذا التلخيص.

وكلما قرأت هذه القصة اكتشفت جديداً وحصلت على متعة صافية.. لأن الكاتب يحسبك على الواقع الذى تستطيع حسه، ويحدثك عن الهموم البشرية التى لا راحة منها أبداً، ويشعرك أنك معه تشاهد الأحداث بعينك.

فماذا يصنع بعض أصدقائنا الذين تستهويهم كتابة القصة؟

كابوس المثل - هروب

عبد سعيد رضوان  
العزيزية - الدبرشين

يقول الصديق عبد فى رسالته: «هل ما أكتبه ينتمى إلى عائلة القصة أم إلى عائلة سمك لين ثمر هندي؟»  
والحقيقة كما تقول القصتان اللتان أرسلهما الصديق أن ما يكتبه ينتمى إلى العائلة الثانية، ويكفى أنه إلى الآن لا يعرف هل يقول:

فأجبت عليه - فطلعت على كلامه - فأرسلت على كلامه؟ ويكتب لنا الجمل الثلاث لنتأخر واحدة منها.. أما إذا أراد أن يقول «لاقي» فهو يكتبها «لاقي»، أو يقول عن بطل قصته «إنه لا يكتنف بال بمن حوله» أو «نالة إجابة الطيب نصيبها من نفس».

ولم الصديق عبد يراجع نفسه الآن ويبدأ البداية الصحيحة أى يقرأ أولاً كثيراً ويعرف كيف تكتب الكلمات باللغة العربية، وما كنا سنلج على ما أرسله لنا لولا إحساننا بصديقه وياله يريد أن يعرف.



### وردة الحلم

نيازى رزق عمران

كفر الشيخ

لا يكفى أن تكتب فى البداية قليلة هى أيام المساعدة كثيرة أيام الشقاء والحرمان، حتى تظن أنك تكتب قصة، فهذا الكلام العام يشبه ما كان الدكتور حسمين لسيوى يقسوله عن بداية موضوعات التعبير، فكل تلميذ كان عليه أن يبدأ موضوعه بقوله «خلق الله الإنسان» إن عليك أن تقول للقارئ ماذا أحرق الأب حجرة ابنه بما فيها من كتب.. فليس هناك تبرير لهذا الحدث

ولا لغيره في قصته، نامل أن ترسل لنا أعمالاً أخرى.



### شمس الحب

رائيا محمد عبدالله مصباح

لسم اللغة العربية أداب القلعة

هذه رواية تقع في ثلاث وخمسين صفحة، وقد أرفقتني حتى أتممت قراتها، والسبب أنني كنت أتوقع النهاية.. ولكني تابعت القراءة لأعرف كيف يكتب الشباب وكيف يفكرون.. إن الرواية مليئة بالموت والخيانة والصنف التي حتى لو حدثت في الواقع لا تكون مقبولة فنياً، ومن هذه الصنف العجيبة أن الطبيب الذي يعالج الزوج هو نفسه شقيق البنت التي يجيها الزوج..

وتفتعل الكاتبة أحداثاً لا يمكن أن تصدق كأن تقع صورية الزوجة من جيب الزوج.. ولابد أن تكون الزوجة مريضة بالقلب مثلما كان يحدث في الأفلام القديمة.. وأن تكون مع ذلك مستهترّة حتى تموت فيتزوج الجال أخت الطبيب.

إن المزيج في هذا كله اكتفاء الكاتبة بمشاهدة المسلسلات والأفلام بدلاً من القراءة الجادة، ولا تدرى كيف ترضى طالبة بقسم اللغة العربية في الجامعة أن تكرر هذه الأخطاء الإملائية الكثيرة، أو تكتب «ومع أنني كانت نيتي أن أصارحها» أو قول الرجل عن زوجته: «تصور أنني كنت أتى إلى البيت ولم أجد ما متفرغة» أو «في الصباح الباكر أوقظتني وحضرت لي

الأفكار» أو «ومتي ستقام هذه العملية تقصد متى تجرى.. وهكذا..

إن الأمل في تبشير مثل هذه الصنيعة وغيرها من الشباب معقود على أساتذة أقسام اللغة العربية في جامعاتنا وهم يمجّد الله كثيرين.

ونعرف في النهاية أن بعض الأصقاء قد يغضبون أن يرون أن أعمالهم جديرة بالنشر، ونحن لا نريد أن نخضب أهداً وإنما حثمت علينا الإنسانية أن نكون صادقين مع أنفسنا ومع الأصناف حتى يستمر هذا الحوار الذي نرجو أن يكون مثراً.

وهذه قصة جيدة للصديق سعيد عبد الجواد محمود..

وإلى اللقاء



### زميلنا العجوز

سعيد عبد الجواد محمود

كلر الدوار

العتابر والسياح الحديدي فيسمعنا، أحياناً أخرى يكون في الحجرة الصغيرة هناك عند مهبط السلم يرتاح وقتاً أو يستهلك ربحاً من الليل مع زميله حارس الردهة المقابلة حينئذ يكون على زميلنا أن يبق الباب طويلاً ويعنف حتى

عادةً ما كانت اللواتي تلاحقنه في آخر الليل يهبط أحدها من مرقده يتحسس طريقه في الظلام، يسير على أرضية العنبر العارية حتى الباب، ينقه لكى يسمع الحارس، أحياناً يكون الحارس رائجاً غادياً يقطع بخطواته الرتيبة الردهة بين

يسمعه، لا يتوقف حتى يسمع وقع حذائه الثقيل على بلاط  
الردهة ورنين المفاتيح الكثيرة التي يحملها في يده، يفتح  
جزءاً صغيراً مريعاً في الباب فيندفع شعاع أسطواني من  
الضوء الأصفر، ينسكب على بلاط العنبر فيشكل نهراً  
صغيراً بين الأسرة .

يفهم الحارس على الفور، يفلق الجزء الصغير ويمضي،  
يعود مصطحباً الطبيب التوتيجي، يفحصه الطبيب في  
صمت.

أحياناً يترك له بعض الحبيب والكبسولات وأحياناً يحقنه  
حقنة أعما قبل الحصى، في المرة الأخيرة لفحصه طويلاً قبل  
أن يمضي إقبال للحارس إنه سيسعد تذكرته للعرض  
بالمستشفى في الغد.

عندما جاورا به أخذتنا هيئته حجمه للضليل شعره للثام  
البياض، وجهه الأحمر يمتاحه النمش، عيناه الذابلتان  
والثقيتان الغير خافيتين تحتها، كنا سجناء العنبر يعرف كل  
منا الآخر، أين يعمل؟ ولماذا جاورا بنا، تقاطعت نظراتنا،  
حملت كلها تساؤلاً واحداً صامتاً هل يعرف أحد؟ لم نعرف  
اسمه سوى بعد الحج، بأيام عندما نادى الحارس عليه لأمر  
ما. عرفنا أيضاً بأمر التويات التي تهاجمه عندما أيقظتنا  
أناته في آخر الليل، منذ جاء جاورني في المرقد أعلى السريـر  
الرياحي والأصقنى في حركتنا اليومية، في سيرنا إلى المطعم  
أسفل العنابر، في جاستنا ساعة الوجبات وفي تجولنا في  
الفناء في المرة الأسبوعية التي يسمحون لنا فيها بذلك،  
صامتاً ساهماً مشدوداً إلى عالم آخر، لا يتحدث إلا في  
الليل، بعد إطفاء الأنوار ويحدثنا في الظلام ويبدأ حديثه، لا  
يحدثني، يحدث نفسه، يحاورها، همس بأسئلة، أحياناً  
يصمت زمناً كأنما يبحث عن إجابات، أحياناً يجيب على

الفور، ربما لا يجيب... ثرى لماذا لا يأتي الأولاد للزيارة  
كالمرات السابقة؟... ربما تشغلهم الدراسة والعمل... وأم  
الأولاد؟... والرفاق؟... ثرى هل تركوا الطريق؟ في النهار يعود  
لصمته، يحين موعد الزيارات الشهرية يأتي الحارس، يفتح  
الجزء الصغير في الباب، ينادي أسماء اللذين حصل ليوهم  
على تصاريح بزيارتهم، يسرع ناحية الباب، يدافع الاكتاف،  
يحشر رأسه بين الرؤس، ينفذ بها لأعلى يرفف السمع،  
ينتهي الحارس، لا يسمع اسمه، يعود منعياً مكسوراً،  
يترهل لباس السجن على جسده الذي تضال وتكرر أكثر  
مما كان مترهلاً، يجلس على حافة المرقد الأسفل يصنغ  
علامه اكتهاراً، يصير لصرار وجهه سواداً، يحدث نفسه،  
لماذا لا يظليون تصريحاً؟... ربما قدموا طلباً ولكنهم لا  
يرافقون، يعود إلى عالمه الصامت... سألته.

— ماذا وجدنا ؟

— الكلى تهترئ والبوابنا تعبت بالبند

هكذا قال، ليلتهما بعد موعد إطفاء الأنوار ظل صامراً  
كمناته أبجرت عيناه في الظلام وبدأ حديثه الليلي تحدث عن  
مدينة صناعية... ومصنع كبير... كتب يقرؤها... رفاق  
ابن وابنة وزوجة ربة بيت تزوجها منذ ثلاثين عاماً لا تتنا تلح  
أنه يكفى في هذا السن ومع هذا المرض، بعد وقت طويل  
تنبتت، أدركت أنه كان يحدثني، قبل أن ينام عاد إلى طريقته  
القديمة، همس لنفسه متسألاً هل يمكن أن أترك الطريق؟...  
لا أعرف لماذا أتذكره الآن بعد طول العهد وتغير الأحوال  
ولماذا تملأني رأسي بأسئلة كثيرة عنه؟

هل شفى؟

هل يحيا الآن ؟

هل مات ؟





من اعمال «الجناح المصرى» فى بيجالى فينيسيا للفائز  
بجائزة البينالى فى دورته الحالية بمناسبة الاحتفالية بمرور  
مائة عام على مولده :

مثل مصر فى هذا الاحتفال ثلاثة من شباب الفنانين  
(معماري ومصور ونحات) قدموا مشروعاً معمارياً، تشكيمياً  
واحداً، بمصاحبة إيقاع موسيقى صيغ خصيصاً لهذا الشكل.



# لکچر

روزانه



## هكذا تكلم جاك بيرك

در سه هفته حول المسبوق نعيم الراحل

مقدمة

مقدمة

فصل

فصل

مقدمة



---

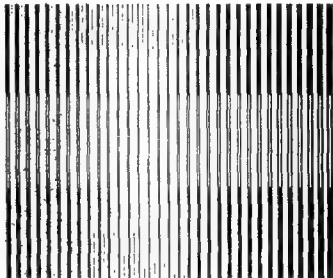
# المذاع



مجلة الادب والفن

تصدر اول كل شهر

---



رئيس مجلس الإدارة

• **مير رحمان**

رئيس التحرير

**أحمد عبد المعطي حجازي**

نائب رئيس التحرير

**حسن طلب**

المشرف الفني

**نجوى طلبي**





## تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب

الأسعار خارج جمهورية مصر العربية :

سوريا ٦٠ ليرة - لبنان ٢,٢٥٠ ليرة - الأردن ١,٢٥٠ دينار - الكويت ٧٥٠ فلس - تونس ٣ دینارات - المغرب ٣٠ درهما - البحرين ١,٢٠٠ دينار - الدوحة ١٢ ريالاً - أبو ظبی ١٢ درهما - دبي ١٢ درهما - مسقط ١٢ درهما .

الاشتراكات من الداخل :

عن سنة ( ١٢ عدداً ) ١٨ جنيهاً مصرياً شاملاً البريد .  
وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك باسم  
الهيئة المصرية العامة للكتاب ( مجلة إبداع ) .

الاشتراكات من الخارج :

عن سنة ( ١٢ عدداً ) ٢١ دولاراً للأفراد ٤٣,٠ دولاراً  
للهيئات مضافاً إليها مصاريف البريد . البلاد العربية ما  
يعادل ٦ دولارات ، وأمريكا وأوروبا ١٨ دولاراً .

المراسلات والاشتراكات على العنوان التالي :

مجلة إبداع ٢٧ شارع عبد الحافظ ثروت - الدور  
الخامس - ص : ب ٦٢٦ - تليفون : ٣٩٣٨٦٩١  
القاهرة . فاكس : ٧٥٤٢١٣ .

التمن : واحد ونصف جنيه .

المادة المنشورة تعبر عن رأي صاحبها وحده ، والمجلة لا تتقزم بنشر ما لا تنطبق عليه ، ولا تقدم تفسيراً لعدم النشر .

# المجموع

العدد التاسع • سبتمبر ١٩٩٥ • ربيع الثاني ١٤١٦هـ

هذا العدد

## ■ القصة

- هودة المهاجر ..... عبدالوهاب الأمرائي ٢٥  
باب السيف ..... عبدالستار ناصر ٣٤  
إلهت التي وأزت الباب ..... سيد الكفراوي ٤٣  
قسمتان ..... ابنهال سالم ٥٠  
العائلة ..... جمال زكي مغار ٥٤  
مقبرة شاعر ..... إيتالو كالتينو: ت: محمد عيد إبراهيم ٦١

## ■ المقابلات

- ستلن ميلدر أو محاسبة اللص ..... (أ.م.) ١٢١  
مهرجان الإسماعيلية الدولي الرابع للأفلام ..... هالة لطفي ١٢٤  
حمدى عبدالله وموميوات السهم وانتقار .... ماجد يوسف ١٢٩  
أوبرا أوزيريس المقامية ..... حسن صليبة ١٣٣  
كامل أويب وفقر القسامية المصرية ... عبدالنعم حراد يوسف ١٣٧  
الإنسان الشاعر عبدالله السيد شرق ..... عبدالله خيرت ١٣٩

## ■ الرسائل

أفئنون ١٩٩٥ مهرجان المهرجانات الفرنسية

- «باريس» ..... مارسيل علق ١٤١  
بعد انهيار سور برلين : خطة جديدة للعمل الاستراتيجي  
«برلين» ..... همد الدرملي ١٤٥  
تجربة مثيرة حول تحارب الباحثين الاجتماعيين العرب  
«بيروت» ..... علي فهمي ١٤٨  
شعر وإن ورياضة في مهرجان المحبة السابع  
«اللاذقية» ..... حدط ١٥٠  
«اصدقاء إيداع» : ..... ١٥٢

## ■ الافتتاحية

- هكذا تكلم جاك بيرك ..... حسن طلق ٤  
■ المفكر والمستشرق الفرنسي الراحل جاك بيرك ،  
جاك بيرك والتاريخ المعاصر الحديث ..... صلاح أبو نار ٧  
جاك بيرك وترجمة القرآن الكريم ..... محمود الحزب ١٢  
يونيريا (قصة إلى جاك بيرك) .... أحمد عبدالعطي حجازي ١٥

## ■ الدراسات

- أنا مدمش لدمشكم ..... عز الدين نجيب ١٧  
أزمة اليسار في مصر ..... مراد وهبة ٢١  
حين يحاكم أدونيس عصر النهضة ..... فوصل دراج ٢٦  
تبرش مع ديوان الشعر العربي في القرن العشرين ..... راضي محرق ٨٧  
جدلية الحداثة والتنمية ..... صبري حافظ ٨٤  
شعرية الرواية ..... جوناثان كلر- ت: السيد إمام ١٠٩

## ■ الشعر

- الهجرة إلى الرسول ..... عادل عزت ٣١  
أشربة الفخمة المضنية ..... محمد أحمد حمد ٣٩  
عروشهم القديمة ..... فاطمة قنديل ٤٩  
رجل وحيد ..... درويش الأسيرطي ٥٢

## ■ الفن التشكيلي :

- كائنات إيلين غيم الله ومصاد تراثها .... محمود يسرى حمى ٤٧  
مع ملزمة بالأنوار

## هكذا تكلم جاك بيرك

لم يكن المستشرق الفرنسي الراحل جاك بيرك مجرد مستشرق كبير يحظى باحترام بالغ وتقدير عال بين زملائه من المستشرقين الكبار، بل كان أيضاً مفكراً اجتماعياً له تفكيره الحر وفلسفته الخاصة ومواقفه المستقلة التي أملأها عليه ضميره الإنساني بهده، ولذا فقد احتفظت له الأوساط الثقافية في العالمين العربي والإسلامي بمقولة حكيمة لم يكد يشاكره فيها غيره من المستشرقين المعاصرين.

أما الضجة المتعللة التي حاول إثارتها بعض من لم يقدروا بيرك حق قدره، فقد كانت بسبب الترجمة الفرنسية التي أنجزها بيرك للقرآن الكريم بعد بضعة عشر عاماً من الجهد المخلص المتواصل، وقد أوضح أحمد عبد المعطى حجازي في مقالات بالأهرام الشهر الماضي، ما وراء هذه الضجة المفروضة من جهل وإدعاء، وكذلك فعل الدكتور محمود العزب في تعليقه المنشور في هذا العدد من (إبداع).

ومع أن الحاجة إلى ترجمة القرآن قد نشأت منذ أيام الرسول الكريم، حين اقتضت الدعوة إلى الإسلام مخاطبة اقوام من ثقافات أخرى ولسان مختلف، فإن الأوصياء الجدد على الإسلام لم يعوا هذا الدرس، ولم يجدوا فيما تواتر عن موافقة الرسول الكريم على ترجمة سلمان الفارسي لسورة الفاتحة إلى الفارسية ما يجعلهم يطمنون إلى شرعية الترجمة بل ضرورتها، مادام الإسلام دعوة عالمية موجهة للناس كافة على اختلاف سنتهم! وهذا هو المبدأ الذي جعل مفكراً معترلياً كبيراً هو النظام، يرى إعجاز القرآن خاصاً بمعانيه دون الفاظه؛ فالعاني هي الجانب الوحيد المشترك بين سائر اللغات، وهي وحدها مدار الإبلاغ وموطن التحدي.

ولم يكن المسلمون في عصر نهضتهم وامتداد سلطنتهم في حاجة إلى ترجمة كتابهم المقدس، فقد أصبحت العربية لغة عالمية يسعى إليها أبناء الشعوب الأخرى ورعايا الأمم التي دخل أغلبها في الإسلام، ولم تعد مشكلة ترجمة القرآن إلى



الظهور من جديد يمثل هذه الصساسية الدينية إلا بعد أن بدأ المسلمون يدخلون في طور الانحطاط، لكل ترجمة تتم بعيدا عن رقابة المسلمين تعد مظنة للتحريف والإساءة إلى القرآن الكريم حتى لو لم تقم قرينة ولم ينهض دليل، سواء أكان المترجم هو «بيلاشير» أو «بيرك» أو غيرهما من كبار المستشرقين المعاصرين. ولبت هؤلاء الذين يسيئون الظن بالآخرين دون أن يبنلوا مستشار ما، بذلوا من جهد، قد نظروا إلى تاريخهم القريب حين تنبه شيوخ ومفكرون أجلاء إلى هذه المشكلة ليصلوا إلى حل أمثل لا يحرم أهل اللغات الأخرى من القرآن، ويدفع في الوقت نفسه أية شبهة لتحريف، وهكذا طرحت في العقود الأولى من هذا القرن أفكار متنوعة ساهم فيها كل من الشيخ المراغي والشيخ رشيد رضا والشيخ شلقوت والاستاذ محمد فريد وجمدي وغيرهم، وقد كان من بين هذه الإنكار ما يدعو إلى الترجمة الصرافية للقرآن الكريم، وليس مجرد ترجمة التفسير والمعاني.

وإذا كنا لم نقم حتى الآن بإنجاز ترجمات موثوق بها تجعل القرآن الكريم في متناول القراء من مختلف اللغات الحية، فلم لاندع كل من يجيد العربية من أبناء هذه اللغات، ويتوسم في نفسه القدرة على إنجاز هذه الترجمة، كي يخوض التجربة بنفسه، خاصة إذا ما كان في علم **جاء بيرك** وفي نزاهته وحبه للعرب والمسلمين كما يشهد على ذلك تاريخه ومواقفه وأراؤه المبثوثة في كتبه؟

---

لم يسبق لبيروك أن هاجم الإسلام والمسلمين أو تحيز عليهم حتى تنتهم بتحريف القرآن وتشويهه عن عمد في ترجمته، والذين يدعون ذلك على بيروك هم من الذين لم يقرأوه ولم يتابعوا آراءه في أعماله المختلفة؛ فلم يعرفوا أنه واحد من كبار نقاد الحضارة الغربية التي ينتمي إليها.

لم يقف بيروك في وجه الإسلام، ولكنه وقف في وجه الحضارة الصناعية الحديثة التي اتخذت من التكنولوجيا معيارا للتقدم، فكانت النتيجة مزيدا من التخلف في القيم الدينية والجمالية والترفيهية، وأصبح الإنسان الغربي في محنة حقيقية وهو مرغم على أن يعيش ما صنعه بنفسه من (اسكولائية الأكل) في إشارة ذكية من بيروك إلى الفلسفة المدرسية العقيمة التي سادت في العصور الوسطى الغربية .

وخير ما يعبر عن رأي بيروك في هذا المقام، هو عبارته الدالة التي قال فيها «إن الإنسان الغربي قد أبدع التكنولوجيا على مثاله، فبادرت التكنولوجيا برد الجميل»، والعبارة تعود في الأصل إلى «فولتير»، ولكن بيروك استبدل التكنولوجيا باله في العبارة الأصلية، لكي يشير إلى سيادة الإنسان الآلي (أو التقني) التي آل إليها مصير البشر في أوروبا.

ولا يريد بيروك للمسلمين أن يحاكيوا الحضارة الصناعية الغربية محاكاة عمياء، فهو شديد الحرص على البعد الروحي للإنسان، ولا يريد أن يضحى به لصالح أسطورة التقدم التي روجها الغرب، وأفاد منها الاستعمار، ولهذا فقد وقف بيروك بكل قواه في مواجهة القوى الإمبريالية والفلسفات التي تبررها، كالفلسفة الوضعية وكافة الفلسفات الأخرى القائمة على دعوى أن العلم هو التجسيد الأمثل لسلطان العقل.

ولعل هذا أيضا، هو ما جعل بيروك يثني بحماسة ظاهرة على قادة حركات التحرر في العالم الثالث عامة، والعالم العربي الإسلامي خاصة، مثل الإمام محمد عبده، الذي دفع عجلة التطور حين قصر التمسك بالقواعد الثابتة على الحد الأدنى الميتافيزيقي، وكذلك ابن باديس وعلال الفاسي وغيرهما.

لم يكن بيروك ضد الإسلام كما زعم الزاعمون، ولكنه كان ضد الجمود، أنى كان، لقد كان صاحب فلسفة إنسانية حية تدعو إلى الحرية في مواجهة القهر، وإلى التعدد في مواجهة النمط الواحد، وإلى المنهج النقدي المفتوح في مواجهة كل الرؤى القطعية والمناهج المغلقة.

لكن كان «بيروك» صانقا مع نفسه، حين تمنى على العرب المعاصرين أن يبدعوا خصوصيتهم من داخل تراثهم دون أن يتكبروا لمصرهم، وكذلك دون أن يذويوا في الحضارة الغربية لفتطمس هويتهم؛ فهذا هو الطريق الوحيد الذي يستطيعون من خلاله أن يشاركوا في بناء الحضارة الإنسانية من جديد، من حيث أن وحدة هذه الحضارة المنتظرة لن تنهض إلا على أساس من التنوع الذي يفنئها، والتعدد الذي يرسى دعائمها.

رحمك الله يا بيروك، وإن كنا نقول في ذكرك:

لقد أسمعتك لو ناديت حيًّا!



تقع مساهمة الأستاذ جاك بيورك في دراسة التاريخ المصري الحديث، والتي يجسدها كتابه الضخم والشهير «مصر: إمبريالية وثورة» في إطار مساهمته الجذرية في تطوير كل من الاستشراق الأوروبي المعاصر والدراسات للمجتمعات العربية تاريخياً وواقعها المعاصر. يل أمكن القول إن هذا الكتاب يمثل ذروة تلك المساهمة الأساسية.

#### مساهمة عامة

ما هي الأبعاد العامة لتلك المساهمة؟ نجد إجابة جزئية في مقدمة المستشرق الإنجليزي الشهير هاملتون جيب، للترجمة الإنجليزية لكتاب بيورك «العرب من الأمس إلى الغد»، والصادرة تحت عنوان «العرب: تاريخهم ومستقبلهم». يذكر الأستاذ جيب أن دراسة بيورك «تمثل هذا فاصلاً في إطار الدراسات الأوروبية المعاصرة للشرق الأوسط». لماذا؟ في تفسيره لهذا التقييم يطرح جيب مزيماً من الرؤية الجزئية لحقيقة مساهمة بيورك، وترديد بعض المفاهيم الاستشراقية التقليدية حول المجتمعات العربية. عن صواب يلاحظ الأستاذ جيب أن بيورك قد جاء معه إلى مجال الدراسات الاستشراقية، بزاو نظري ومنهجي جديد مصدره خلفيته الفكرية كعالم اجتماع متمرس. ولكنه إذ ينتقل إلى تحديد النتائج التطبيقية لهذا الزاد النظري الجديد، والتي يعتبرها بمثابة جزء من مساهمة بيورك النظرية، فراه يلجا إلى ترديد المقولات الاستشراقية التقليدية الشائعة حول المنطقة، من نوع: الشرق الأوسط المركب الغامض، والاقنوم المقدس للغة العربية والإسلام المتوحدان في «سحر الكلمة».

يجب أن نبحث عن مصدر آخر، يمنحنا أكثر من ريع إجابة كما هو حال هاملتون جيب، وسنجد الإجابة

## جاك بيورك والتاريخ المصري الحديث

السليمة أو على الأقل التي تقترب منها، لدى إدوارد سعيد في كتابه الشهير «الاستشراق» ففي أعقاب مراجعة نقدية مطولة وعميقة مع ثرات الاستشراق الغربي، وفي نهاية الفصل الثالث والأخير بعنوان «الاستشراق الآن» نراه يطرح تقييمه الإيجابي لعمل بيرك ومع مكسيم روبنسون، فماذا يقول؟

نشأ جاك بيرك في إطار تقاليد المدرسة الاستشراقية، إلا أنه نجح في التحرر من تعيزات السبقية وأطرها المنهجية. وماسر هذا النجاح؟ يمنحنا إدوارد سعيد سببين. أولهما حساسيته الفائقة تجاه مادته البحثية، وامتحانه الذاتي النقدي المستمر لمنهجه وممارسته النظرية، ثم العمل الدائم للاستجابة لطبيعة المادة البحثية ومتطلباتها وليس لمتطلبات تصور مذهبي ومنهجي مسبق. وثانيهما وعيه الصائب أن دراسة المجتمع، أي مجتمع في الشرق أو الغرب، لا يمكن إنجازها على الوجه الأكمل إلا من خلال الانطلاق من المجال الواسع والمتداخل للدراسات الإنسانية كلها.

### مقدمات نظرية

صدر كتاب بيرك «مصر: إمبريالية وثورة» في طبعته الفرنسية عام ١٩٩٧، عن منشورات جليكار بباريس في ٧٤٦ صفحة. وفي عام ١٩٧٢ صدرت ترجمة إنجليزية عن منشورات فابر أند فابر، أنجزتها جين ستوارت وقدم لها الأستاذ البير جوراني في مقدمة احتفائية ومفيدة. هذه الترجمة هي التي نعتد عليها هنا.

ولم يكن «مصر: إمبريالية وثورة» بدايات تناول الأستاذ بيرك لمصر مجتمعا وتاريخها الحديث، فقبل ذلك كانت هناك خطوات تمهيدية هامة. نجد خطوة أولى

ومباشرة في كتابه «التاريخ الاجتماعي لقرية مصرية في القرن العشرين»، الصادر في باريس عام ١٩٥٢ عن منشورات موتون. في هذا الكتاب تناول المؤلف التاريخ والتكوين الاجتماعي والثقافي لقرية سوس الليان بمحافظة المنوفية، والتي أقام بها لسنوات بدأت عام ١٩٥٢ في إطار عمله بمقر «المركز الدولي للتنمية المجتمع». ولم يقدر لتلك الدراسة، التي جمع فيها المؤلف بين التحليل الميداني والتحليل التاريخي والسياسي، أن تترجم إلى العربية بالكامل. وفقط تُرجم جزء منها أو ربما صياغة مختصرة لها، في أحد أعداد مجلة «مطالعات في العلوم الاجتماعية»، التي كان يصدرها مركز اليونسكو للتعاون العلمي في الشرق الأوسط.

وكانت هناك خطوة ثانية غير مباشرة، تمثلت في ثلاثة من أهم كتبه: «العرب من الأمس إلى الغد» ١٩٦٠، و«المغرب بين حريين» ١٩٦٢، و«تهديد العالم» ١٩٦٤. ففي هذه الدراسات الثلاث، مزيج من الاقتراب الجزئي والمباشر من تحليل التاريخ المصري الحديث وهو مانجده بالتحديد في كتابه «العرب من الأمس إلى الغد»، ولورة لنظام المفاهيم التحليلية الخاصة كما يظهر في دراسة «المغرب بين حريين»، والصياغة التاريخية والنظرية العامة لعلاقة بين المستعمر والمستعمر كما نجداه في كتابه «تحرير العالم»

والواقع إننا لو اكتفيينا بمحض مقارنة عناوين الفصول والعناوين الداخلية للفصول في «مصر: إمبريالية وثورة» بدات العناوين في «التاريخ الاجتماعي لقرية مصرية» و«المغرب بين حريين»، من السهل أن ندرك كيف شكلت تلك الدراسات بدايات اقتراب بيرك من دراسة المجتمع المصري.

## عناصر المنهج

يتكون كتاب «مصر: امبريالية وثورة» من خمسة أجزاء تحقري جميعها على ٣٢ فصلاً، تتناول تطور مصر التاريخي من أواسط القرن التاسع عشر حتى حرق القاهرة وثورة يوليو ١٩٥٢.

وما بهما هنا ليس مضمون التحليل التاريخي، فمثل هذا العمل بالنسبة لكتاب في ضخامة وثراء وتنوع كتاب بيرك، في حاجة إلى دراسة مطولة حتى يصبح مفيداً للقارئ؛ ومن هنا سنركز على تناول عناصر المنهج، ففيها تتجسد مساهمة بيرك في دراسة التاريخ للمصري، ومن خلالها يمكننا الإمساك بأساسيات حركة التحليل التاريخي المعني عبر صفحات كتابه الكبير.

لم يطرح بيرك في مقدمة كتابه صياغة نظامية لعناصر منهجه، فقط بعض العناصر والملاحظات في إطار حديثه عن مصادره التاريخية حدودها ومدى كفايتها. ومن هنا فالتحليل التالي يقوم على نوع من التركيب، بين نتائج قراءة ضمنية لمادة الكتاب وملاحظات بيرك المباشرة وما جاء في مقدمة البيرس حوراني في مقدمة الطبعة الانجليزية.

يستهدف بيرك في تحليله التاريخي الإمساك بالمنهج بالكل الاجتماعي، الكل الاجتماعي في مستويات وأنماط وأوجه وجوده المختلفة والمتناقضة، ومن أول تياراته العامة حتى أدق وأخص تفاصيل الخبرة التاريخية. وكان لهذا الهدف نتيجتين: أولاً ضرورة اتساع وتنوع المصادر التاريخية للدراسة، فاحتوت على المادة الوثائقية بمختلف صورها والمادة الصحفية علاوة على المواد الفنية والأدبية والشفوية والخبرات الحياتية المباشرة للباحث.

وثانيتها التشديد على ضرورة المنهج السوسيولوجي، باعتباره قادراً على تزويد المؤرخ بالمفاهيم العامة التي تمكنه من إدراك كلية العلاقات الاجتماعية من جهة، وتصويفه عن طريق الافتراض المنهجي المنضبط عن النقص الممكن تواجده في مجال الرصد التوثيقي للحقائق التاريخية الخاصة من جهة أخرى.

كيف يسعى بيرك للإمساك بالكلية الاجتماعية؟ يمكننا في هذا الصدد رصد ثلاثة مسالك أو مقتربات يرتبط المسلك أو المقترب الأول برؤية تتابع المراحل التاريخية لكل مرحلة شخصيتها الخاصة المتميزة، التي يجب اكتشافها بعيداً عن الأحكام المسبقة العامة، والتي يتعين إدراك تمفصلاتها وتناقضاتها وأشكال حركتها وتعبيراتها الخاصة. هنا يتجنب بيرك خطأ شائناً، وهو الاستغراق في دراسة فترات التقدم، التي هي ذاتها فترات الوضوح والتبلور في عملية العملية التاريخية وعوية وعلاقات القوى الضالمة فيها. لكن يولى ذات الدرجة من الاهتمام لفترات الركود والتراجع والهزيمة، أي تلك الفترات المعتمدة ذات الأتعة وصور التناقضات والحركة التاريخية غير المألوفة، والبعيدة عن المفاهيم النمطية الجاهزة في التراث النظري والتاريخي، والتي يجب بالتالي اكتشاف المنطق التحليلي لوجودها وتطوراتها، وبمن ذلك لا يمكن تتبع مراحل التاريخ بشكل صحيح، ولا يمكن بالتالي تركيب الحقيقة التاريخية في وجودها الكلي الحقيقي. نجد نموذجاً مبهراً لذلك في تحليله لفترة مابعد هزيمة العربيين. فمن الشائع في المراجع التاريخية الحديثة عن موت المقاومة الشعبية في أعقاب الاحتلال، ولكن اهتمام بيرك بالرحلة وسميه اكتشاف خصوصية وجودها، مكنته من اكتشاف

أشكال المقاومة الشعبية غير المباشرة وغير المطلوبة، والتي اتخذت أحيانا الطابع الديني الفردي أو المهدي، أو للطابع الفردي العنيف مثل انتشار اللصوصية وعصابات قطاع الطرق في الأرياف والموجهة جزئيا ضد سلطة الدولة والمتعاونين معها.

ويرتبط المسلك أو المقترب الثاني بمجالات أو مستويات الوجود التاريخي. ونجد لدى بيرك أربعة مجالات، هي مزيج من التقسيمات البنوية للوجود الاجتماعي، والمستويات التحليلية لذات الوجود، والعمليات التاريخية الموجهة للحركة في مستوياتها الكلية. كيف؟ هناك - أولا - التقسيم النمطي البنيوي لمستويات الوجود الاجتماعي، أي: الاقتصادي والاجتماعي والثقافي والسياسي، والعمليات التفاعلية الرابطة بينها. تخلق التحولات الاقتصادية طبقات وفئات جديدة، وتلك بدورها تدفع التحولات صوب أعماق ومجالات جديدة، ثم تأخذ في فرز وتكوين تعبيراتها السياسية والثقافية وينمو التحليل وجهة جدلية حية، بعيداً عن الحتميات وفراض أولويات بنوية ثابتة، تمارس فعلا مطلقا و دائما تجاه بقية المستويات. وكل مرحلة لها منطق تفاعلها بين المستويات، والذي لا يتعين منه بشكل إلى إلى المراحل الأخرى. وهناك - ثانيا - تقسيم المدينة والريف. يتخلل هذا المجال المجال الأول وآسيا، صانعا تمايزاته الخاصة والمتنوعة. يشكل الريف القاعدة المادية والثقافية. ومع تقدم الدراسة تتقدم المدينة للصدارة. فالمدينة مركز الحدادة الثقافية الأخذة في السيطرة، وهي مسرح العمليات السياسية الصراعية الرئيسي، ومقر نظم ومؤسسات الدولة الحديثة الأخذة في التوسع، وهي البؤرة التي يتكشف فيها الصراع بين

التيارات المتناقضة المعبرة عن روح العصر وتصلواته. ولكن الريف يظل واقفاً هناك في عمق الكلية الاجتماعية، فهو القاعدة الأوسع للاقتصاد، يحمض القيم الثقافية المشكلة لعمق وعي الذات الوطنية، ومصدر حراك اجتماعي واسع وحيوي تجاه الطبقات الجديدة وبيروقراطية الدولة الحديثة وهناك - ثالثا - مجال تحليل المادى في مقابل التعبيرى أو الرمزي. ولا نقصد بالمادى الاقتصادى بل الاجتماعى عامة. وتتواجد الممارسة الاجتماعية على مستويين، فالبشر يتجهون ويتفاعلون لكنهم أيضا يعبرون عن انفسهم بإنتاج المعانى والرموز والعلامات. وتظهر الرموز والعلامات، عبر مزيج من الإنتاج الواعى واللاواعى، الفردي والجماعى، والعقل والمادى. تنتج الجماعة الرموز والعلامات كجزء من تكوينها لوعيها الثقافى والذاتى، ولكن البنية الاجتماعية ذاتها بعناصرها الإنسانية والمادية تنتج بلا وعى الرموز والعلامات، التي على الباحث أن يكتشفها ويحدد دلالاتها يربطها بعصرها ويكتشف تمايزاتها الداخلية والنموذج الدال هنا: رموز الثقافة الشعبية في مقابل رموز طبوغرافية المكان، وأيضا رموز الملابس والسلوك الاجتماعى والاستهلاكي في مقابل رموز الانماط المعمارية. وهناك - رابعا - مجال العمليات التاريخية أي التناقضات الأساسية والقوى المعبرة عنها، والتي تشكل صراعاتها وامتداداتها وتفصلاتها مع مستويات الوجود الاجتماعى، المنطق الحرك للتحولات التاريخية في اتجاهاتها العامة والعميقة. هنا يرصد بيرك تناقضا أساسيا، وهو تناقض المستعمر والمستعمر والذات والآخر والداخل والخارج، في قواعده الاجتماعية وتحليلاته الثقافية وتعبيراته السياسة المتفاوتة والمتناقضة

والمفتيرة. إن مجال العمليات التاريخية هو مجال امتعاض بيرك الفكرى الرئيسى، وهو بؤرة عمله التاريخى والتحليلى، وهو من هذا المنظور بؤرة اختباره لسؤاله النظرى الرئيسى التالى: فى ظل أى ظروف وتبعاً لـ أى تفاعلات وترابطات تاريخية ينتج التحرر جلياً من وضع التبعية والسيطرة؟

وإذا انتقلنا إلى المسلك الثالث والأخير سنجد أنه يرتبط بقانون أوقاعة التباين والاختلاف والتناقض. يتكون الكل الاجتماعى من عناصر متباينة ومتناقضة، وهذا بالضبط ما يصنع وحدته وولده روابطه. ولكن قاعدة التباين والاختلاف المقصودة هنا، لا تتعلق بهذا المستوى الرئيسى من التباينات والتناقضات مثل التناقض الطبقي وتناقض الريف والمدينة، بل ترتبط بمستوى آخر أقل جذرية وبالتالي أقل مساهمة فى تكوين البنية الأساسية للكل الاجتماعى. ما هو؟ أنه مستوى التباينات والاختلافات داخل الظاهرة الاجتماعية الواحدة، وتلك التباينات هى ذاتها الوجود الخاص والمتنوع للظاهرة الخاصة. وهذا التنوع والتباين قابلان للتحويل إلى تناقض بدرجات مختلفة، وبالتالي يفتح المجال أمام بعض صور الظاهرة الخاصة، لـكى تتكسب معانى عديدة وتوجهات متناقضة ولكى تقيم تمفصلات جديدة مع ظواهر أخرى. وهذا التباين والاختلاف داخل الظاهرة الخاصة، ينبغى تمييزهما عن التباين الحتمى والطبيعى الملازم لمحض وجود الوحدات التكرارية للظاهرة الخاصة. لـيهتم بيرك بهذا التباين السلمى والطبيعى،

وإن كان يهتم به أحياناً فى إطار تحليله لظاهرة خاصة من خلال نموذج تاريخى متعدد، مثل وصف طبوغرافية مكان ما فما يهتم به هو التباين والتنوع القابلان للتصميم النظرى أو التحليلى، القابل لتحويل الظاهرة الخاصة الواحدة إلى أنماط فرعية داخلية تحمل دلالات تاريخية متميزة. ما هى بعض الأنماط التى نجدتها فى الكتاب. هاهى الأشكال المتباينة للفعالية الدينية والاجتماعية للطرق الصوفية بعد الاحتلال الإنجليزي كيف قادت تلك الأشكال المتباينة إلى أنماط مختلفة من الفعالية السياسية وبالتالي أنماط مختلفة من التمفصلات السياسية ونموذج آخر: ما هى التباينات العقلية والحركية داخل الظاهرة الإسلامية السياسية فى العقد الأول من القرن العشرين؟ كيف كان فى إمكانها فى وقت واحد التحمس للخلافة التركية والإعلاء من شأن أتاتورك؟. ولهذا المسلك التحليلى نتائجها الإيجابية. وهو يمنع المؤرخ من الوقوع فى فخ التعميم والأحكام المسبقة ومنعهُ أداة للتحليل الصحيح للقطاعات الجزئية، ويمكنه من بناء شبكة العلاقات المتنوعة الرابطة بين المكونات الخاصة للوجود الاجتماعى، والأخطر أنه يمنحها القدرة على فهم آلية تراكم التباينات والتغيرات داخل الظاهرة الخاصة، وهى الآلية التى تفككها مع مرور الزمن لـكى تنقل قطاعات منها إلى مجال ظواهر خاصة أخرى نقيضة تماماً.

عرفت الأستاذ جاك بيرك عن قرب أثناء دراستي في السوربون - كما تعلمون - ثم صدرت ترجمته لمعاني القرآن الكريم عام ١٩٩١ عن دار نشر سندباد وقد جاءت بعد جهد علمي مخلص خصص له جاك بيرك ستة عشر عاماً من حياته. ولقد لقيت ترجمته تلك ترحيباً واحتراماً لاثنين في أكثر بلاد العالم العربي والإسلامي، فقد بين أن هذا الكتاب الكريم يلائم تماماً الحضارة الحديثة والتقدم كما قالت صحيفة لومانيتيه عشية رحيله.

كيف استقبلت مصر هذه الترجمة وهذا الجهد العظيم؟..

لقد بادرت الأستاذة الجامعية التي تحدثت عنها في مقالكم بالذهاب إلى كثير من شيوخ الإسلام المصريين في بيوتهم تمسحهم للقتال وتستعديهم على جاك بيرك «عدو القرآن والإسلام» وهطل في مجلة الإذاعة والتلفزيون سبيل منهم من القذائف جعل من الرجل عدواً لهدى للإسلام والقرآن... وهكذا فهذه طبيعة المستشرقين.. إنهم لا يضمنون لنا ولثقافتنا إلا الحقد والكيد، وإن يهدأ لهم بال حتى يقضى على الإسلام وعلى القرآن.

ولم يصل أحد نفسه فاين نضع إذن جوستاف لوبيون وعمله الموسوعي الكبير عن «حضارات العرب» Les civilisations arabes الذي ترجمه عادل زعتر إلى العربية. وهو عمل يضع الحضارة العربية في أجمل إطار يليق بها لدرجة أنه يتهم في بلاده بمحاباة العرب والمسلمين والتعصب لهم! في مقابل كتيبه الذي ترجمه المترجم ذاته عن «اليهود في ركب الحضارات الأولى» وهو في غنى عن التحريف وعن التنويه بما القاه من أضرار كاشفة على جنور الصهيونية وأبعادها عبر التاريخ.

## جاك بيرك وترجمة القرآن الكريم

هذا الموضوع تطبق على الموضوعات التي نشرها الأستاذ أحمد عبد العلي حجازي بالأهرام الشهر الماضي حول الفكر جاك بيرك.

وأي نضع كارل بروكلمان وتاريخ الأدب العربي يا أستاذة الآداب في بلادنا؟ وأي نضع شاخت وتراث الإسلام؟

إن الشعور بأن العالم كله متربص بنا وعدولنا في كل مكان بكل علمائه دون استثناء، يمس روحا معقدة وشعورا بالذونية كبيرا يسحق كل بادرة طيبة من أي اتجاه ويخلط بين الأشياء ويذيب حدود التعريفات فيجعل **جارك بيرك** مثل **تيودور هرتزل**!

والكلام ليس لخطيب صغير في زاوية في إحدى حواري القاهرة الشعبية وإنما لأستاذة في الجامعات المصرية.. ولأناس لم يقرأوا الترجمة ولم يسألوا قبل الهجوم من هو المترجم وأي مواقف من ثقافتنا ومن حضارتنا، عشية هذا الهجوم كتب الصديق سعيد اللاوندي في الأهرام بعد لقاء مع الأستاذ **جارك بيرك** بيسرك غاضب من المصريين ومن الأزهر، ويأثرت بالرد في الأهرام لماذا يغضب بيرك من المصريين ومن الأزهر، تحدثت عن قيمة بيرك وجهوده المشكورة في خدمة الثقافة العربية الإسلامية وقلت بالحرف الواحد، إنني على يقين من أن الأستاذ بيرك يفقه الثقافة العربية الإسلامية أكثر من كثير من المتشككين بجمعية لاطمن وراها..

وكتب الأستاذ بيرك طالبا بتواضع العلماء الكبار ملاحظاتنا وتصحيحاتنا لما نرى من أخطاء.. ولدى مينات الأزهر قلنا: إن **جارك** قد يخطئ كما يخطئ كل عالم.. ولكل عالم حقوة.. ولكنه ليس عدوا للإسلام ولا لثقافته!

وعكفت أكثر من شهرين على قراءة دقيقة لترجمته ومقارنتها بترجمات أخرى منها ترجمة بلاشير وترجمة ماسون وترجمة حميد الله، وركزت أكثر على ترجمة

ماسون التي أجازها مجلس الشئون الإسلامية بعد قراءة الدكتور صبحي الصالح لها وتصحيحها!

ورجعت خلال قرايتي إلى التفسير التي اعتمد عليها **جارك بيرك**.. إذ إن كثيرا من الأمور قد يرجع إلى اختلافات في التفسير وفي بعض آراء النماة وخرجت من القراءة الفاحصة بملاحظات محددة عن مواضع إشكاليات الترجمة وكتبت أربعين صفحة بملاحظات في أمكنتها من السورة والآية والصحيفة... واقتراحات بتصحيح كل خطأ.. بعد تبويب هذه الأخطاء تبويبا علميا لغويا ومعجميا ولغافيا.. ونحويا... ودلاليا.. وقلت للأزهر وللأستاذ بيرك إنه لن تصدر ترجمة مطابقة تماما للنص القرآني، وإنما تتفاوت الترجمات بعدا أو قربا من النص الكريم.. وأن الأستاذ بيرك قد بذل جهدا كبيرا ومخلصا وأخرج ترجمة في ثوب بلاغي شاعري أتيق حاول فيه أن يحافظ على بلاغة القرآن وبقته وجمال أسلوبه، ويدل على تذوقه العالي لهذه الدقة وذلك الجمال، وأنه بعد مراجعة هذه الملاحظات ستكون تلك الترجمة من أحسن الترجمات وأقربها إلى القرآن.

ورد الأستاذ بيرك ردا جميلا متواضعا تراضع العلماء يقول إنه احتضن هذه الوبقات الأربعين احتضانا وليد عزيز، وأنه سಿದرسها ثم شكر موافقا على أكثر الملاحظات (في أكثر من مائتي موضع)، وأنه مصر على رأيه في بعض المواضع متحصلا مسئولية العلمية تماما.

وفي مايو ١٩٩٥ أقيمت محاضرة في الميخيدج بالقاهرة حول إشكالية ترجمة معاني القرآن - خصوصية ترجمة بيرك - حضرها جمهور من المصريين والفرنسيين المستعربين والغريب أن الأستاذة المذكورة

حضرت وأستمتت للمحاضرة، ولم توجه بعدها سؤالا ولا اعتراضا ولا حتى هجوا .

إلا أنها لم تتوقف عن الهجوم على بيرك وعن سبه وسبى معه.. فى بعض الجلات ومنها مجلة الأزهر ذاتها، وحاولت أن تستعدى كثيرا من الناس ومن المستأين على شخصى .

وفى إبريل ١٩٩٥م صدرت عن دار نشر « البيان ميشيل » بباريس، الطبعة الثانية للترجمة وفى مقدمتها كان هناك بيرك عالما جليلا ومتواضعا كعائته فذكر فى الصفحة الأولى تنويها بجهدى فى نقد الترجمة وتصحيحها وقال صراحة «إبنى مدين كثيرا للشيخ الدكتور مصمود عرّب بجامعة الأزهر - بقراته العلمية الدقيقة وقد أخذت من توجيهاته وتصحيحاته وصراره العلمى مما يجعل هذه الطبعة متميزة من سابقتها».

وأرسل إلى الأستاذ بيرك نسخة من هذه الطبعة الجديدة فى مقر عملى أستاذًا لعلم اللغة بجامعة إنجامينا فى تشاد متعاونًا من مصر.. فى كلية الآداب. ومشية تلتيت هذه النسخة عقدت ندوة فى التليفزيون الأفريقى مزودة اللغة عربية/ فرنسية، تكلمت فيها عن الأستاذ بيرك وعن جهوده وجهود المنصفين من علماء الغرب تجاه الثقافة العربية. هناك علماء مجتهدين مؤرخون يناهضون عن ثقافتنا ولكرنا ونحن هنا نهتر ونصرخ.. يقدروننا قدرنا ونحن نهتر وننق طبول الحرب.. حرب طواحين الهواء.. ونحن لا ندري.. أو لعل جيلنا من العلماء والباحثين يدري هذه الحقيقة ولكنه يسكت عنها لحاجة فى نفس يعقوب.. فإن كان لا يدري فذلك مصيبة وإن كان يدري فالمصيبة أكبر، إن كثيرا من المستعربين وعلماء الإسلاميات فى جامعات الغرب وخصوصا من الجيل الجديد يأتى إلى بلادنا ليدرس

عندنا.. يريد أن يتجاوز معنا حول ثقافتنا.. هؤلاء فى حاجة إلى مساندة علمية وحوار عاقل سواء اتفقنا أو اختلفنا معهم.

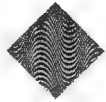
لقد درس الرعيل الأول من طلاب الجامعة المصرية على كبار المستعربين والمستشرقين.. وكان مجمع اللغة العربية ومازال يضم أعضاء من هؤلاء المشهورين بجهودهم العلمية فى الثقافة العربية.. فماذا حدث؟؟

إن هؤلاء الذين لم يقرأوا بدقة ما كتب العلماء ولم يقرأوا مناهج البحث العلمى.. ولا يرون ما بين السطور.. بل ولا يقرنون التراث العربى ذاته من داخله ولا يعرفون روافده ولا مناهجه ولا ظروف كتابته ولا أنه جهد إنسانى، ويخطئون الإنسانى بالحق.. لا يدركون موقع الثقافة العربية على خريطة العالم.. ولا يدركون فلسفة التاريخ ولا حركته..

لقد كان هناك بيرك كما قالت عنه بعض الصحف الفرنسية تحت عنوان «معلم الحضارات»، مفكرا مرجعيا لصكرته تحرير الشعوب، وكان حتى النهاية ممن يتمسكون بالمقاومة وبالحرية من أجل المقاومة غير اللماظة.. وقد أصدر طبعة جديدة متقنة ومصممة عن دار «البيان ميشيل» فى إبريل ١٩٩٥م، عرف بها بيرك - مع تواضعه - لدى الهيئات الإسلامية العليا، وقد أفاد كثيرا من القراء الفاحصة وحظى باحترام وتنويهات كبار المنصفين من المسلمين وخصوصا وجهات النظر القيمة للشيخ مصمود عرّب من جامعة الأزهر.

هذه شهادة حق بقضى مقال أحمد عبد المعطى حجازى بالأهرام أن أقدمها.. لقد أردت بهذه الكلمة أن أكون منصفا وشاهدا على، وأن أقول إن فى مصر أناسا يقدرون للعلم قدره وللعلماء قيمتهم.. وأخيرا أن أشكر لسة الوفاء فى زمن ينشر فيه الوفاء.





## يوتوبيا

«إلى جاك بيرك»

فَلْتَقُلْ: نحن هنا أَتْلُسِيُونُ  
فلا نطلبُ في الأرضِ سوى ما يطلبُ الحُجَّاجُ،  
أبناء السبيلِ

ولنا من لغةِ اللهِ كلامٌ  
تَهْجَاهُ على تجميعِ الصخرِ،  
ونقرأُ مع الطيرِ هديلاً بهيلاً

وأتحدثنا بالمسافاتِ، وبالوقتِ،  
نما عاد لنا بَدْءٌ، وما عاد وُصولُ

---

ولنا البرزخُ، والمِعراجُ فينا  
وأتصالُ القدمُ العاري بِماءِ البحرِ،  
أو بالرمْلِ عشقٌ وحلولُ

الصُمُاري استرجعتُ فِرْدَوْسَهَا  
والبحرُ من اعلامٍ من مَرُوا عليه أرخبيلُ

واكتشفنا وطنًا في زهرةِ الدُّكلى  
وولتًا صافيا يربُّعُ في الوديانِ من كُرِّ الفصولِ

ثُمَّ وجهُ اللهِ،  
والكونُ الذي يمتدُّ ما بينَ امرئٍ للقيسِ إلى لوركا  
ومن تلقى إلى قبرِ الرسولِ

ونقلُ: إنك شيخُ الوقتِ،  
فاتهضُ أيها الشيخُ الجليلُ  
أَنْ أَنْ يَسْتانِفَ الانْتِلَسِيُونُ الرِّحيلُ

باريس - يونيو ١٩٨١  
(من ديوان : اشجار الاسمنت)

## عز الدين نجيب

الاستاذ أحمد عبد المعطى حجازى رئيس تحرير  
مجلة إبداع  
تحية طيبة وبعد

أثرت بمقالكم الافتتاحى بالعدد الماضى - حول فوز  
الجناح المصرى بالجائزة الكبرى (الأسد الذهبى) فى  
بينالى فيلوميا السادس والأربعين - أشجانا مؤلمة يشعر  
بها كل المشتغلين بالفنون التشكيلية (أو الجميلة) فى  
مصر منذ سنوات بعيدة، فليس هذا الصمت من الإعلام  
والنقاد إزاء ذلك الصمت الكبير إلا تعبيراً عن اغتراب هذه  
الحركة فى وطنها، وإنكارها وهى ساطعة فى حياتنا  
الثقافية، فيما يعنى الأبصار بريق الإعلام والنقد عن  
مجالات فنية أخرى قد لا تملك من الإبداع شيئاً، وتتزايد  
الأشجان بموقف الصمت المطبق من أجهزة الإعلام  
والنقاد فى إيطاليا تجاه فوز مصر، حسبما جاء فى  
رسالة الفنان يحيى حجي من روما إليكم... وهكذا  
اكتملت دائرة المصارا

## أنا مندهش لدهشتكم \*

لكن لنترك الآن موقف إعلام ونقاد إيطاليا، ولننظر  
إلى موقف نظرائهم فى مصر... فإذا بدأنا بالإعلام  
سنجد أن موقف التجاهل والتهميش لإبداعات الفنون  
التشكيلية يعكس ثقافة القائمين على أجهزته فيما يتصل  
بهذه الفنون، وناقذ الشيء لا يعطيه، بل انهب إلى أبعد  
من ذلك، فنقول إنه يعكس ثقافة قطاع عريض من المثقفين  
بالنسبة لهذا الجانب، ومن ثم يشعر رجال الصحافة  
والإعلام بأن الاهتمام به وتخصيص مساحات ثابتة له  
امر غير ضرورى، ولديهم قناعة راسخة بأن القراء  
والمشاهدين والمستمعين لا يستشيون الحديث عن هذه

\* تعليق حول افتتاحية العدد الماضى من إبداع (أكبر  
صمت لأكبر جائزة).



عباس محمود العقاد



يحيى حلى



توفيق الحكيم



مطه حسين

لأحدى المحافظات (المديريات بلغة ذلك العصر) وله في  
الفنون الجميلة والشعر صولات وجولات.

المسألة إذن مناخ عصر بأكمله، وتوجهات مشروع  
ثقافي للأمة.

وإذا تخطينا الفترة من منتصف الأربعينيات إلى  
أواخر الخمسينيات - فترة العداء للمثقفين من نظامين  
سياسيين رغم تعارضهما - وأخذنا فترة الازدهار الثقافي  
خلال الستينيات وأوائل السبعينيات، تذكرنا كيف كان  
ذلك الازدهار يشمل احتضان الفنون التشكيلية على أيدي  
مثقفين وكتاب بالصحافة والتليفزيون جنباً إلى جنب مع  
وزارة الثقافة التي كان لها مشروع ملموح في النهوض  
بالفنون، وربما كان مناسرو هذه الفنون بالصف ومن  
الأدباء والمفكرين أكثر من الفنانين: يحيى حلى، بدر  
الدين أبو غازی، لويس عوض، زكي نجيب  
محمود، كامل زهيري، مصطفى مرجان، شوقي  
عبد الحكيم... إلى جانب حسين بيكار، صدقي  
الجباجبة، حامد سعيد، مختار العطار، كمال  
الجويلى، حسن سليمان، سعد الخادم، حسن فؤاد

الفنون، لأنها غربية على أنواقهم أو متعالية على ثقافتهم  
أو غير مفهومة من أساسها

إلا أننا لو عدنا إلى الماضي سنجد أن هذا الموقف  
يتفاوت من عصر إلى آخر، تبعاً لتوجهات «المشروع  
الثقافي» للمثقفين وللأمة... ففي عصر الزوّاد (في الثلاث  
الأول من هذا القرن) كان من المعتاد أن ينشر مقال  
افتتاحي بجريدة يومية بقلم مثل قلم عباس العقاد أو  
المازني عن معرض للفنون الجميلة كصالون القاهرة،  
وما أكثر ما أبداه الحكيم ومطه حسين والزيات عبد  
الرحمن صديقي من اهتمام بهذه الفنون وتشجيع  
أصحابها في منتدياتهم وكتبهم وإصداراتهم، وقد تنازل  
سلامة موسى عن رئاسة تحرير مجلته الخاصة «المجلة  
الجديدة» عام ١٩٤٢ للرسم ومسيح يونان لتصبح  
منصة انطلاق للفكر التقدمي على أيدي أصحاب جماعة  
«الفن والحرية». بل إن واحداً من أهم نقاد ومشجعي  
الفن في الثلاثينيات «أحمد بك واسم»\* كان محافظاً

\* من أهم الشعراء المصريين الذين كتبوا بالفرنسية.



محمود مختار



تمثال نهضة مصر



لوتف عوز



زكى نجيب محمود

المعتمد بتلك التربة وفنونها في الغرب إبان تعرضها لرياح الحداثة وما بعد الحداثة، وخلقتها من جذورها وافتقادها لأي يقين أو أصالة أو وسوخ قيسى، ومن ثم فقدت أيضا جماهيرها داخل بلادها، وإن بقي لها الاهتمام النقدي والإعلامي من دوائر المهتمين وجامعي التحف والغرائب... فذلك بناء ثقافي تأسس منذ قرون وأجيال وله قنوات ومؤسسات راسخة، ليس لدينا منها شيء.

لقد كان اللقاء المبكر لجيل الرواد (فنانين وكتابا ومثقفين) بالثقافة الغربية - بكل شغف اللقاء الأول لامتناس رحيقها واكتساب طاقاتها - مضمنا بموروث الحضارة المصرية، والقيم الإنسانية والثقافية العميقة فيها، وبالثقة أيضا في قدرة الفنانين الشباب آنذاك (مثل مختار ونجاشي وسعيد وصبري وعياد) على محاربة ومناظرة أندادهم الأوروبيين، بعد أن حازوا بالفعل أعلى الجوائز من صالون باريس غير مرة، وكانت تلك مناسبات للفرح القومي تقوم لها الدنيا في مصر، ويحتفى بها البسطاء مثل المثقفين، لأنها تمس الوجدان القومي.

فماذا نرى لدى أجيال الفنانين اليوم من مضمينات الموروث الحضاري المصري، أو من القيم الإنسانية

، محمد شفيق، حسن عثمان... ولا ننسى أن لجان الفنون التشكيلية الرسمية كانت تضم - إلى جانب الفنانين - شخصيات مثل زكى نجيب محمود ولويس عوض وحامد سعيد وبدر الدين أبو غازي، أما التلفزيون فقد كان الفنان صلاح طاهر نجما أسبوعيا في برنامج الثقافة الفنية على امتداد مئات الحلقات، وكان الناقد مختار العطار هو معد البرنامج.

ويرغم فاعلية الاهتمام المحيط بالفن المرتبط بالمشروع التكاملي للنهضة الذي يتبناه المثقفون، يظل الطرف الأقل هو الفنان، فبقدر نجاحه في الالتصاق بنسيج «المشروع» يعطيه هذا المشروع من اهتمام واحتضان، وفي المقابل نجد أنه بقدر ما يمتلك قادة المنابر الثقافية والإعلامية من وعي بأبعاد ذلك المشروع، بقدر ما يفسحون من مساحات لتسليط الضوء على هذه الفنون.

وقد لا أعفى الفنان من مسئولية إقصائه - لأنه - منذ السبعينيات - بلا مشروع ثقافي يضرب بجذوره في هويته الوطنية، بل إن مشروعه في الحقيقة يمد جذوره في تربة غريبة، شارها بعيدة عن نوى بني وطنه، ولقد كان ارتباطه

من حالة إقصائه، وأما الدولة فقد أخذت جائزتها وتلقّت الشكر والتقدير على أعلى المستويات.. وانصرفت لشئونها.. فمادى عن الناقذ؟ إنه «غلبان» في الحقيقة.. فهو لا يملك أولى أدوات المنجز.. فلا مجلة للفن في مصر، ولا مساحه - أو حتى هامش - في جريدة يومية أو مجلة أسبوعية، ولا تبقى إلا نافذتان شهريتان أو ثلاث يتكاسل عليها طابور النقاد.. ومبشأ يلاحقون سيل المعارض والأحداث الفنية «فتأتى وجباتهم دائما «دايتة».. هذا مع احترامي لكل ما يقدمه منبر «إبداع» الذي يبدو مثل راحة ظلية في صحراء شاسعة.

واسمعو لي أن أعبر عن دهشتي لدهشتكم من صمت النقاد بالنسبة لحدث الجائزة.. وإن أسألكم (واكم) باع في نقد الشعر والأدب): هل يمكنكم الكتابة عن ديوان شعر لم تقرأوه، وإنما سمعتم أبياتا متفرقة منه؟ إذا استطعتم ذلك جاز لكم محاسبة النقاد عن تقصيرهم في الكتابة عن عمل لم يروه، وكل ما لديهم هو بعض صور فوتوغرافية مجتزأة بكتالوج المعرض.. فهل نطالبهم بالسفر إلى فينسيا على نفقتهم وأنتم أدري بما يحصلون عليه لقاء كتابة المقال... وهل دعت الدولة ناقدًا واحدًا للسفر إلى فينسيا ضمن عشرات الوفود التي تسافر يومًا إلى عواصم الدنيا عن طريق العلاقات الثقافية الخارجية؟ إن وزارة الثقافة التي احتضنت منذ المهد هذا الحدث (الذي تساوي بينه وبين جائزة نوبل.. مع تحفظي على المبالغة الشديدة في ذلك) لم تفكر - لا قبله ولا بعده - فيما ذكرتموه في ختام مقالكم عن دور المؤسسات الثقافية الحكومية في نشر إنتاج الفنانين واستثمار ما يحقّه من نجاح... فهل نأمل في تدارك ما فات؟!

مع خالص تقديرى لرعايتكم الجلية لكل إبداع.

والثقافية العميقة في وجداننا القومي؟ وهل تلقف هذه الأجيال في المحكات الدوابة موقف الحوان والمناظرة مع إبداع (الأخر) أم تلث خلفه مقدلة له؟.. لقد واظمت مصر على الاشتراك في بينالي فينسيا منذ عام ١٩٤٧ بلا انقطاع، ولم تحظ طوال ما يقرب من منتصف قرن - قبل الجائزة الأخيرة - إلا على شهادة تقدير في الخمسينيات عن أعمال الفنانة الراحلة علفت ناجي، وكانت استلهاماً للتراث الشعبي المصري.. وعندما تتأمل العمل الفني الذي فاز بالأسد الذهبي مؤخرًا للفنانين الثلاثة أكسرم - المجنوب، حمدي عطيه، منحت شفيق، ستجده مستلهاً من العمارة المصرية ومن اللعب الفرعوني ومن المذبة وعلفوس الجوماء.. وسوف نقرأ تقرير لجنة التحكيم الذي يقول: «إنه تعبير عن أفكار الفنانين الثلاثة وإبداعهم في ربط التقاليد الغربية المعاصرة للفن بموروثات الثقافة المصرية من خلال عمل معماري مركب..»!

ليس في ذلك دلالة على أن امتلاكنا لهويتنا المصرية هو منخلنا الحقيقي إلى العالمية؟ وليس ذلك هو نفسه درس الأسس البعيد عند فوز سخاتار وناجي بضالون باريس في العشرينيات، ودرس الأسس القريب عند فوز علفت ناجي في بينالي فينسيا في الخمسينيات؟.. كان الأول يمثل نهضة مصر والثاني بلوحة مسيرة إيزيس والثالث بالرسم الشعبية... وليس ذلك تعبيراً عن التحامهم، والتحام فنانين الشباب الثلاثة اليوم، بمشروع ثقافي، أو بمشروع قومي... سمه ما شئت؟

إن إعلاننا الغيب عن الثقافة، واللعب لأهداف أخرى، لا يلام على تجاهل الفنان في الحقيقة، لأن فائد الشيء لا يعطيه كما ذكرت، وإنما تقع المسئولية أولاً على الفنان، ثم على الدولة، ومن بعدهم الناقد... أما الفنان فهو جزء

أزمة اليسار المصري من أزمة المجتمع المصري. والأزمة تعنى أننا إزاء تناقض يضعنا فى مأزق، ومأزق المجتمع المصري الآن يقع بين رؤيتين: رؤية ماسونية أصحابها الأصوليون الذين يلتزمون حرية النص الدينى فيمتنعون عن إعمال العقل، كما يلتزمون إخضاع أية نظرية علمية لهذه الحرفية. رؤية مستقبلية أصحابها يمكن أن ينعشوا بأنهم يساريون، لأن اليسار، بحكم تعريفه، لا ينشغل إلا بالرؤى المستقبلية.

وقد كان لليسار، فيما مضى من الزمان، رؤية مستقبلية تدور على تحقيق الاشتراكية، وعلى حتمية هذا التحقيق استناداً إلى قوانين علمية خاصة بالتفسير الاجتماعى. وكانت الاشتراكية، عند أهل اليسار، تعنى فى إيجاز إنهاء استغلال الإنسان لأخيه الإنسان، أى إنهاء التعامل مع الآخر على أنه مجرد موضوع أو مجرد أداة لتحقيق رغبات الذات. وكانت الماركسية هى بوصلة اليسار المصري. فقد انتقلت إليه، فى العشرينيات من هذا القرن، باعتبارها تجسيدا لنظام اجتماعى محكم بحزب شيوعى بعد الثورة البلشفية. وكان انتقالها وقت أن كانت مصر تقاوم الاستعمار فاجذبت شرائح من المثقفين والعمال نحو الماركسية، وقيل عنهم إنهم ماركسيون ومع أن الماركسية لم تكن إنتاجاً مصرياً، بل إنتاجاً من «آخر» مختلف جنسياً، إلا أن اليسار المصري قد تلاحم مع هذا الآخر، بل كاد أن يتوحد معه. وكان من شأن هذا التوحد أن خمد العقل الناقد لليسار المصري. ولهذا فعندما تمطلقت الماركسية عند هذا الآخر فى عهد ستالين، أى عندما تحولت إلى دوجما، أى إلى «عقيدة» تمطلقت أيضاً أفكار اليسار. ومن شأن التمطلق أو الدوجما أن يندفع الفكر إلى الجمود، وإلى تمريك

## أزمة اليسار فى مصر

الألفاظ بديلاً عن تحريك الواقع، فيقوم تحريك الواقع. فيقال مثلاً تفسيراً لظاهرة اجتماعية، ولكن البطالة أو تدهور التعليم أو الأزمة الاقتصادية، إنها من صنع الصراع الطبقي والإمبريالية بغض النظر عن العوامل الذاتية الكامنة في التراث المصري من حيث هو تراث متخلف محكوم بالفكر الأسطوري منذ الحضارة الفرعونية، ولم نعمل فيه العقل الناقد الذي من وظيفته انكشاف عن جذور الوبم فيما نعتقد، وبالتالي لم نسمح للتطور بالبروز، بل أجهضنا كل «مفتر» حاول أن يُعمل عقله من غير معونة الآخرين. بل إن اليسار المصري والعربي عارض الدعوة إلى التطوير «سراً» باعتبارها دعوة برجوازية، وذلك لجرد أن حركة التطوير في أوروبا كانت من العوامل الحاسمة في بزوغ الثورة الفرنسية البرجوازية. ولم يكن اليسار على وعي بأن هذا التطوير هو الذي أفرز كلاً من الليبرالية والماركسية على الرغم من تناقضهما. وثمة نصوص عديدة في التراث الماركسي تشهد على ضرورة التطوير باعتباره نقطة بداية للفكر الماركسي منها قول إنجلز في كتاب «الاشتراكية المثالية والعلمية» إن الاشتراكية الحديثة، في صورتها النظرية، امتداد منطقي للمبادئ التي أرساها الفلاسفة الفرنسيون في القرن الثامن عشر. فلم يعترفوا بأي سلطان يأتي من الخارج، فكل شيء خاضع للنقد، وكل شيء عليه أن يبرر وجوده أمام محكمة العقل أو يتنازل عنه. ومن ثم أصبح العقل هو المعيار الوحيد لجميع الأشياء. ثم يستطرد قائلاً: ملقد رأينا كيف استجاب الفلاسفة الفرنسيون، في القرن الثامن عشر، من حيث هم المهنون للثورة، إلى العقل باعتباره الحاكم الأبدى لكل ما هو موجود. ومن ثم تأسست حكومة عقلانية وتأسس مجتمع عقلاني».

ومع ذلك لم يكن اليسار المصري على وعي بأن التطوير غائب عن مصر، بل غائب عن المجتمع العربي برمته بحكم سيطرة أيديولوجيا الدولة العثمانية بوصفها دولة دينية تقف ضد العلمانية التي هي أساس التطوير. وليس أدل على ذلك من مصادرة كتابين، في العشرينيات من هذا القرن، وهما كتاب «الإسلام، وأصول الحكم» للشيخ علي عبد الرازق (١٩٢٥) وكتاب «في الشعر الجاملي» لطف حسين (١٩٢٦) - وسبب المصادرة أن مؤلف الكتاب الأول مثالي بنظريّة «العقد الاجتماعي» عند لسوك والتي تدور على أن المجتمع من صنع الإنسان، وتأسيساً على ذلك برأ المؤلف الإسلام من مفهوم الخلافة. أما الكتاب الثاني فصاحبه دعا إلى الأخذ بالمنهج الديكارتي الذي يتخذ من الشك وسيلة للتمييز بين صادق الفكر وكاذبه.

بل لم يكن اليسار على وعي بأن التطوير حركة فلسفية، في اللقاه الأولى، قد تنبأها نفر من الفلاسفة كان ينشد إنهاء تحكم السلطة الدينية (سلطة دوجماتيقية) في العقل الإنساني. لم تكن وسيلة هذا نفر من الفلاسفة في تقويض الدوجماتيقية سوى تحليل المعرفة الذي انتهى بهذا نفر إلى أن المعرفة الإنسانية معرفة نسبية بالضرورة، ومن ثم فإنها ليست معرفة مطلقة ولا يمكن أن تكون. وهذا اللون من التحليل أورد عند بيكون ونيكارث وهيوم ولوك وبيدر وقولتير وروسو وكوندسييه وكانط.

وعلى الضد من ذلك كان تفكير اليسار المصري تفكيراً دوجماتيقياً يطلق العوامل الموضوعية ولا يرى سواها من عوامل ذاتية لها من الفاعلية مثل المادى



العوامل الموضوعية، فيدعو إلى التأميم من غير وجود كوابر اشتراكية، ويدافع عن القطاع العام بغض النظر عن الخصائص المالية الناجمة عن السلب والنهب، ويتهم وجود صراع طبقي في مجتمع يخلو من الطبقة بالمفهوم العلمي، فيتحدث مثلاً عن طبقة برجوازية، والبرجوازية لا تتكون إلا في مناخ علماني، والطمأنينة من المصريات الثقافية في بلاد وفي بلاد مماثلة لبلاد. وإذا انتفت البرجوازية انتفى الحديث عن الطبقة العاملة.

ثم إن اليسار المصري كان يتجاهل نقد التفكير الأسطوري المترسب في العقليّة المصرية منذ الحضارة الفرعونية حتى الآن. وكان يتحدث عن الجماهير كما لو كانت هذه الجماهير ترمي مفهوم التطور وحمية التغير الاجتماعي. تجاهل كل ذلك واندفع إلى الصدام مع السلطة على أمل الاستيلاء عليها. وكان الأجدر به أن يتخذ من قضية تنوير الجماهير قضية الأساسية، وهي بالفعل القضية الأساسية في المجتمعات المختلفة. وهي ليست قضية اليمين المحافظ في هذه المجتمعات لأن هذا اللون من اليمين لا يحافظ إلا على التراث في غير ما تحليل أو نقد.

وعندما حاصر الغرب الليبرالي الدوجماتيكية الماركسية اقتصادياً وعسكرياً وسياسياً ودينياً أنهارت هذه الدوجماتيكية وأنهار معها الاتحاد السوفييتي وتفكك. وهنا حدثت أزمة اليسار الماركسي. ولم يكن أمامه سوى أحد أمرين: إما أن يتعاسك وإما أن يتفكك. ولكنه لم يدرب نفسه على التفكك فكان أمامه أحد أمرين: إما أن يتمسك بالدوجماتيكية الماركسية ويدخل في عناد مع ذاته، وإما أن يتمسك بدوجماتيكية أخرى لأنه كان يتعاطى «الدوجماتيكية». وكانت الدوجماتيكية الأخرى

جاهزة ومستعدة لقبوله، وأعطى بها الأصولية الدينية. وهذا هو مغزى تحول شريحة من الماركسيين إلى الأصولية الدينية فتركت شعارات الماركسية ودعت إلى شعارات الأصولية.

كان هذا هو موقع اليسار فيما مضى من الزمان فإين موقعه في مستقبل الأيام؟ وفي صياغة أخرى يمكن إثارة السؤال التالي: ما هي الرؤية المستقبلية لليسار المصري بعد انتهاء الصرب الباردة وبزوال الاتحاد السوفييتي؟

الجواب عن هذا السؤال يستلزم، في البداية، تحديد معنى «الرؤية المستقبلية». وقد حدث لبس في معنى هذا النظر. فانا كنت قد استحدثته في الستينيات وكان يعنى عندي أن التاريخ يتحرك من المستقبل وليس من الماضي. وهذا على الضد من الرأي الشائع القائل بأن الزمان يتجه في مساره من الماضي إلى المستقبل مساراً بالماض. وبإي أن الأولية، في انات الزمان الثلاثة، ليست للماضي لأنه، في أصله، مستقبل، أي مستقبل فات. ومعنى ذلك أن الماضي مسلوب من سمته الأساسية وهي أنه كان مستقبلاً، وأنه لم يعد كذلك. كما أن الأولية ليست للحاضر لأنه ومّ. فالحاضر نهاية ماضٍ وبداية مستقبل. يبقى إذن أن تكون الأولية للمستقبل ومن ثم فالمستقبل يقع في مقدمة الأناث الثلاثة وليس في مؤخرتها.

ومعنى ذلك أننا نحرك الحاضر في المسار الذي يحقق الرؤية المستقبلية بيد أن هذا التحريك عملية معقدة، إذ تستلزم إجراء عدة استبانات ابتداء من

الرؤية المستقبلية حتى نصل إلى النتائج التي في إطارها نحرك الواقع بحيث تنتهي من هذا التحريك إلى تحقيق الرؤية المستقبلية.

والسؤال إذن: ما هي الرؤية المستقبلية اللازمة لليسار المصري؟

في تقديرى أن اليسار المصرى ليس فى إمكاناته تكوين رؤية مستقبلية بمعدل عن «رياعية المستقبل» وهى الكونية والكوكبية والاعتماد المتبادل والإبداع استناداً إلى تطور الثورة العلمية والتكنولوجية. فهذه الثورة قد أفضت إلى سباحة الإنسان فى الكون، ومن شأن هذه السباحة أن تسمح للإنسان بدراسة الكون دراسة علمية بحيث يمكن تكوين رؤية كونية علمية. وبفضل هذه الرؤية تتغير رؤيتنا لكوكبنا الأرضى لأننا سنراه من الكون بعد أن كنا نراه ونحن فيه. فكيف يبدو لنا هذا الكوكب فى هذه الحالة؟

أظن الظن أنه سيبذل لنا كجدة بلا تسميات، أى قرية كبيرة تبهت فيها التقسيمات الجغرافية والعرقية والدينية، وتتسم بالاعتماد المتبادل بين الشعوب والأمم، فيحل الصراع محل الصراع، والسلام محل الصراع، وأجهزة الحماية محل أجهزة الموت، والوعى بالوجود محل الوعى بالعدم. وتتضمن عن كل ذلك إشكاليات جديدة فى حاجة إلى حلول جديدة، أى فى حاجة إلى إبداع.

وكان أيفتشكين قد قال بعد انفجار القنبلة الذرية، «لقد تغير كل شيء ماعداً أسلوب التفكير». وما نحن الآن أمام منعطف تاريخى يستلزم أسلوباً جديداً فى التفكير. والذى سيتلزم هذا الأسلوب الجديد هو الذى

سيقال عنه إنه يسارى، ذلك أن اليمينى هو المكلف، تاريخياً، بمنع الجديد.

ولكن ثمة عقبات أمام هذا الأسلوب الجديد فى التفكير ويمكن إيجازها فى الوحدة العضوية الراجعة بين الأصولية الدينية والراسمالية الطفيلية. فكل منها ضد المسار العلمانى للمضمار الإنسانية على الرغم من تباين نسق القيم عند كل منهما. وقد بدأت ملامح هذه الوحدة العضوية فى بداية السبعينيات من هذا القرن. وقد أشار إلى هذه الملامح تقرير «نادى روما» (١٩٩١) تحت عنوان «الثورة الكوكبية الأولى»، جاء فيه مايلى:

يبدو أن الإنسانية، فى نهاية هذا القرن، محكومة بالاتجاه نحو اللاتمين ونحن على مشارف القرن الواحد والعشرين حيث بداية تكوين المجتمع العلمانى الذى سيكون متبائناً عن الثورة الزراعية والثورة الصناعية. إذ سيكون «مجتمع ما بعد الصناعى»، على حد تعبير عالم الاجتماع الأمريكى دافيد بل، حيث انفجار السكان واضطراب المناخ العالمى، وأزمة الطاقة، والتلوث ومشل نقل التكنولوجيا، وجنون البحر وراء الريح المادى، وتجارة المخدرات، والطاعون الجديد الذى يسميه تقرير «نادى روما» تجارة المخدرات وهى تجارة تنفق فى دخلها المادى تجارة البترول، وتتلصص دور الدولة، وتجارة السلاح غير المشروعة. وكل ذلك أدى إلى العنف الذى تولد عنه الإرهاب.

وكل ذلك من شأنه أن يدفعنا إلى البحث عن عمل دولى مشترك لمواجهة هذه الإشكاليات الكوكبية. بيد أن تقرير نادى روما يتشكك فى إمكان مواجهة ذلك أن نسقة القيم المتباينة أصبحت موضع تساؤل فى مواجهة صعود الأصوليات الدينية.

## عودة المهاجر



هاقد جئتم بعد احتشاد لا تملكون حياله غير الانجاء، أفعل بكم ما فعله الحاكم التركي الذي تقولون إنه أوقف  
اجدادكم في حمارة القبط حتى أغشى على شيوخهم، أجبركم على الركوع كما ركع أسلافكم أمام فرعون، اكنسكم أمامي  
كانكم طابور من النمل باغته الفيضان .

- يقال إنك عدت من البلاد البعيدة تحمل ثلاثة أجولة محشوة بالدولارات .

- تسعة وأنت الصادق .

- تسعة؟

- وهل تظن أنني أضيع من عمرى ربع قرن لم أفرق فيه بين الحلال والحرام من أجل ثلاثة أجولة؟  
سأشتري نجعكم بأكمله يا أسوا خلق الله، وكل نظرة شذراء برقت لإذلالى، سأرد عليها بألف إصبع.

- يا عمى الحاج « زغابى » أنت تعلم أن هذا اللقدان هو الذى أعيش عليه أنا وأمى ولا شىء غيره.

- مادمت رهنته لنا، فيجب تسليمه .

- أنا أدفع لك إيجاره، واتفاقي معك كان على هذا الشرط ..

- كان .

- وما الذى جرى الآن؟

- أريد كلمة واحدة، هل ستسلمه أم لا؟

---

قال ذلك مهتاجاً وقد أريدت ملامح وجهه ومد سبابه تجاهك حتى كاد حرقها يدخل في عينك لولا أن تراجعت برأسك إلى الخلف :

- لكن يا عمى ...

- نعم، أم لا؟

لو قلت لا لمنعوا الماء الذي يمر بارضهم - التي كانت أرض أبيك وجلك - وتعدّر الأزرع .

- يا حاضرة العمدة، أنت الذي تستطيع إقناع الحاج زغابى بمراعاة ظروفى، بارك الله لك فى صحتك وأولادك. كان مشغولاً فى تناول طعام العشاء، وجه إليك نظرة اكتست بطابع الاستغراب وهو يلحق أصابعه بصوت مسموع :

- أنا أهبط من مقامى لأتبع ابن البرطوش؟

- وأين الذهب إذا سلّمته الفدان؟

شرب كوز الماء وأجاب بعد أن تجشأ:

- أرض الله واسعة .

مسحت العرق عن وجهك، طُلت بكل من يملكون مالا فى البلد :

- اسمع يا بنى، المبالغ المسحوية على فدانك كبيرة، الوحيد الذى يقدر يدفعها لك هو الشيخ طنطاوى فعليك به. توقفت المسبحة بين أصابع يمينه ثم أغمض عينيه ذات الأجلان المنتفخة :

- أنا أقدر أدفع لك المبلغ، لكن عائلتى، كما تعلم، قليلة العدد، لا تستطيع الوقوف بجانبى لو منعوا الماء. ومن غير المعقول أرمى فلوسى فى بحر النيل.

- أنت رجل عاقل، قل لى رأيك فى حلّ الموضوع.

عادت حبات المسبحة إلى ططقاتها وهى تتساقط متتابعة:

- سلّم أمرك لله.

.. هادئ جنتكم بعد أن عملت فى كل شئ وتاجرت حتى برقاب البشر أنفسهم، احترق شوقاً للفنك بمن يتحدانى ..

- لو قتلته، لك عندى كل ما يرضيك .

- مائة ألف..

- هذا كثير ..

- لم أتقرب إلا من أجل المال، لى ثارات عند كثيرين لابد من أخذها..

- طيب، كم تريد الآن؟

---

---

- المبلغ كله ..

- كله؟

- وبالدولار .

سأشتري ببيتك يا حاج زغابي بعد أن أغريك بعشرة أمثال سعره لكى أجعل منه موطناً لمحير ضيوى، أو ربما ربطت فيه كلباً كما فعل المرحوم عبد الباسط بعد أن كسب قضية بيته المقتصب.

- يارلدى، أنت تعلم إعزائى لك .

- أعلم يا عم عبد المولى .

- زينب لم تعد تنفك .

- ما قصدك؟

أدار رأسه بلهونة وواجهه بنظرة غير مكتنزة بوجودك، وخالطت السخرية صوته المعدنى فى برودة ليالى طوية:

- من أين ستنتفك عليها وعلى أطفال قائمين بعد ضياع الفدان؟

اصطلقت أجفانك فى حيرة وأجبت بصوت خافت لم تسمعه أنت نفسك :

- الله هو الرزاق .

بعينين براقتين لا يطرف لهما جفن وابتسامة مرسومة وصوت هادئ وقدر جامك كلماته كنصل حاد بغوص فى الأحشاء :

- صدقت، الرزاق، سبحانه، يرزقك ببنت الحلال التى تريح قلبك، ويرزق زينب بابن الحلال الذى كتبه الله لها، وسأعيد إليك المهر بكامله .

حتى أنت يا عم عبد المولى خذلتني واشتمت بى الأعداء، جمعت البلد تتفرج، ولأول مرة فى تاريخها، على الماذون يسلمنى ورقة الطلاق قبل أن أسفل بعروسى.

ماتت أمك مقهورة بعد هلال واحد من ضياع زينب والفدان، ووقفت ترقب محرات الحاج زغابى يشق الأرض كأنه يخترق قلبك، ودعت شقيقته التى بكت بحرقه وبكت معها ابنتها فاطمة، وجاملك زوج اختك ماباليد حيلة يابن الخال، لكن ها قد عدت إليكم رافعا رُتابتي المفعمة بالسقم، الدغ خصومي حتى الموت، أنت نفسك يا عم عبد المولى ساملى عليك شروطى فتوافق عليها وإلا انتزعت منك أرض أولاد المرحوم يامسين التى استرهنتها بتراب الفلوس، لن يكلفنى ذلك غير مشقة فتح هذه الحقيبة السامسونيات وتناول إحدى رزماتها، ولوسامحتك - بعد أن يشيب شعر رأسك - فسيكون ذلك من أجل عيون زينب .

هل أخطأت وهبطت من القطار فى محطة أخرى؟..

---

أين صف الأشجار فى الميدان العريض، وأين مقهى المنصورية بشجرة الأثل أمامه والأزهار الكبيرة تحت ظلها العميق، وما هذه البيوت القبيحة ذات القالب الأحمر، وما كل هذا الزحام؟

- أيها طريق معادى « القيزان » لو سمحت؟

- أليمنى، بعد مائة متر تجد موقف سيارات الأجرة.

- سيارات أجرة ؟ ..

لم أكن أتخيل أن النيل يحمل كل هذه النفايات على سطحه، والمراكب الشراعية تعمل بالموتورات، ثم ما هذا الذى حدث فى الشاطئ الآخر؟.. أين حقول القمح بسنابلها تتمايل فى خيلاء، وأين أحواض البرسيم بخضرتها المحببة، والنخل الغزير وأشجار المانجو وما هذه المباني الاسمنتية الجهمّة، وماذا فى داخل هذه البراميل المصفوفة على حافة الجرف، وإلى أى شيء ترمز هذه المداخل التى تعكر السماء بسوادها؟

- من فضلك، أين بيت المرحوم مرعى الحمدون؟

أشار بيده إلى الامام دون أن يخرج الأخرى من جيب بنطلونه وقال بلا مبالاة:

- اسأل قدام.

مجموعة من البنات يمشين فى الطريق... من هذه؟.. زينب؟.. أجل هى نفسها بعينيها العسليتين وقوامها المبروم، لم يتغير فيها شيء غير أنها خلعت الطرحة وتركت شعرها ينسدل على كتفيها، طبعاً هى تجارى الجوّ العام ما دامت كل البنات فعلى هذا:

- زينب.

- زينب من؟

- ألسنت زينب بنت عبد المولى؟

تراجعت والدافضة فى عينيها، ضحكت بقية البنات، تهامسن فيما بينهن ونظراتهن تتجه نحوك، تسألت أطولهن قامه: من تريد يا عم؟

- زينب، أنا أعرفها من بين ألف واحدة.

اتسعت العين كأنها تتهمك بالجنون، تسألت الطويلة:

- من أى بلد أنت؟

- من هنا، دعى زينب تكلمنى، لا أريد أن يتدخل أحد بينى وبينها، أنا جئت يا زينب، كل شيء سيعود إلى أصله.

ظهر العبرس على وجه زينب الحبيب، قالت الطويلة ضاحكة:

- يا قاعدين يكفيكم شرّ الجايين، من أين جئتنا يا رجل أنت؟

---

- أنا من قلب هذا البلد، أنا عبد الله ابن مرعى الحمدون.

اندفعت إحداهن نحوى وهى تهال:

- يا ألف مرحبا، أهلا بك يا جدى.

- جدك؟

- أنا بنت فاطمة.

- فاطمة من؟

- ألا تعرف فاطمة بنت أختك؟.. أنا بنتها، يا ألف مرحبا.

فاطمة كبرت وتزوجت وأنجبت فتاة فى مثل عُمر هذه؟

قالت وهى تمسك بكفى وتهزُّ ذراعى بشدة وصوتها يتهدج:

- تفضل عندنا، أسمى ستسعد بك، جدتى الله يرصمها كانت تحدثنا عنك كثيرا، كنا نظن أن مكروها حدث لك أو أنك فى السجن، حمداً لله على سلامتك.

ضاعت شبيهة زينب فجأة فى الزحام الذى وجدت نفسى فيه، استقبلتنا فاطمة فى بيتها، عرفت أن عينيها تشبهان عيني المرحومة أمها، أطلقت زغرودة وهى تحتضننى وتصرخ: خالى جاء، يا ألف نهار أبيض، أجرى يا فريال، قولى لخالاك يحسن حالا، خالنا جاء.

أمتلا الجو حولى بالزغاريد والأطفال، جاء الكثير من الرجال الذين لم أعرف منهم أحداً إلا إذا ذكروا لى اسم أبيه وجدّه، جاءت الكثيرات من النساء والبنات من جميع الأعمار. أخيراً وصل جارنا القديم عبد العظيم أبو سيف الذى عرفته على الفور رغم اخفاة ظهره، بعد أن تعانقنا طويلا قلت له:

- أول شيء أريد أرى من الحاج زغابى.

جمد للحظة وهو يتسائل: أرضك؟

- الفدان الأخير والأرض التى فوقه ولأ جعلته يمشى فى الطرقات وهو يكلم نفسه..

- أرضك، عدم المؤاخذات، انتزعتها الحكومة.

- انتزعتها؟

- أقامت عليها محطة الكهرباء.

- ألم يجدوا غير أرضى؟

- انتزعوا معها أراضى أخرى من الحاج زغابى، بالذات من أرضكم القديمة التى اشتراها منكم.

---

---

- قل كلاما غير هذا؟

- هذا هو ما حدث، والحكومة بحثت عنك لتدفع لك نصيبك فى التعويض.

- وأين الحاج زغابى الآن؟

- مات.. اقتحم للصرص بيته وسرقوا فلوس التعويض، لم يتحمل الصدمة، فى البداية أصيب بالشلل، ثم توفى إلى رحمة الله، لكن لماذا الحديث عن هذه المسائل القديمة؟

تسأل صبى فى حدود الرابعة عشرة : زغابى من؟

لم يجب أبو سيف. ساد صمت لم يكن يقطعه غير لغط النساء وضجكات البنات اللاتي تجمعن فى الداخل عند فاطمة يهنئنها بسلامة وصولي، ومن الباب المفتوح على مصراعيه رأيت قرص الشمس الأحمر يوارى نصفه وراء الجبل الغربى، وثمة رجل منهمك فى رفع الماء إلى أرض مرتفعة، شادوفه يعلو ويهبط مع صوت غفائه، وتسالطت وزينب؟

- زينب من؟

- بنت عبد المولى.

دهش الشباب حولنا، لكن عبد العظيم أبو سيف ابتسم قائلا: هى هنا..

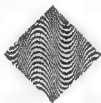
- أين؟

- سلمت عليك مع النساء الدخلات... هى، الله يعرفك، الكفيفة التي تقودها حفيدتها الصغيرة، وهى فى الداخل الآن مع بنت أختك.

وكان قرص الشمس قد غطس وراء الجبل الغربى، ومع صوت الشادوف والغناء تصاعدت رائحة بُعد العهد بها، رائحة الأرض العطشى حين يفشاها الماء فتعطى المرء إحساسا بأنه قريب من أصله.. القرب.







## الهجرة إلى الرسول

ها قصيدةٌ عشقٍ بها أنقربُ منكم، وأنتم سرابٌ يخادعني فأسأَلُ نفسي متى أرتوى ؟

أيها الناسُ يا غرياءُ أستمِ هَيَّوْبَ الزَّمانِ الذي ينقضُ ؟

منذ أنْ هامَ في الظُّلُماتِ امرؤُ القيسِ والليلُ مَتَّهَمٌ، والمحبونُ لا تتغيرُ أحوالُهُم، والنفوسُ عواصفُ لا تنتهي.

لكأنَّ اللَّيالي بُدِّلَ ثَوْباً بثوبٍ، وناساً بناسٍ، ولا يتزايدُ فيها سوى الذكرياتِ، وحزنِ الذينَ لهم أنتمى.

غير أنَّ اللَّيالي تخادعنا وتخفُّفُ عنا بنورِ النجومِ، وعشقِ النساءِ فمن أنتَ يا عشقُ يا أيها الزائلُ الأبدى ؟

قد جعلتِ النساءُ قواريرَ عندِ الرسولِ، أراهنَّ فوقَ الهوادجِ مرتحاتٍ فجاءَ ظلامُ الصحارى، وجاءَ نسيمُ الحجازِ، ومرت شياطينُ شعرٍ وغابتْ كُلالُ الهواءِ... وكان الهلالُ بِمَنْزِلَةِ تتضائلُ فوقَ نخيلِ البوادي فأحسستُ جُنباً تتسبَّعُ خطاوى فأسرعتُ في السيرِ لا

أَتَلْتُ خَلْفِي فَمَا لِحِقْتَنِي وَلَكِنهَا قَدْ أَتَتْنِي إِنْسِيَّةٌ فِي الزَّهَارِ مَبَارَكَةٌ جَعَلَ اللَّهُ فِيهَا مَبِيَّتِي،  
وَسِرِّي، وَنَارَ فُرَادَى. فَقُلْتُ لَهَا وَأَنَا أَتَزَوِّجُهَا أَنْتِ أَحِبَابُ قَلْبِي، وَإِنْ أَعْتَرَّ مَا دَمْتُ مَمْسُكَةً  
بِيَدِي.

كَنْتُ حِينئِذٍ مَنْصَبَةً لِلسَّمَاوَاتِ أَحْتَارُ بَيْنَ دَهَاءٍ مُعَاوِيَةٍ وَصَفَاءٍ عَلِيٍّ، وَأَعْدُو وَرَاءَ الْقَصَائِدِ  
أَصْطِلَادُ غَزَالِنَهَا، وَأَخِي سِرَارُهَا دَاخِلِي ثُمَّ أَشْعُرُ أَنِّي لَا أَكْتَفِي.

قَدْ تَبَارَكَ مَنْ جَعَلَ الْعَرَبَ الْقَدَمَاءَ مُفَارِمَةً فَطَلَّةً، وَغَنَاءَ حَزِينًا لَهُ هَلَّةٌ بِدَمِي.

عَشْتُ فِي ظِلِّهِمْ زَمَنًا. إِنْتِهَمُ غَرِيَّةٌ قَدْ قَضَيْتُ بِهَا أَجَلَ الْعَمْرِ. لَسْتُ أَقْدَسُ مَا قَدَسُوا غَيْرَ أَنِّي  
أَخَضَعْتُ نَوْرَ ضَمِيرِي إِلَى كَلِمَاتِ أَنْتِ مِنْ ضَمِيرِ الرَّسُولِ، وَإِنِّي لِأَخْلَاقِهِ تَابِعٌ لَا يَخُونُ وَلَا  
يَنْحَنِي.

أَهْ إِنْ عَلِيٍّ عَلَى ثِقَةٍ إِنِّي سَارَاهُ وَلَسْتُ عَلَى ثِقَةٍ أَنَّهُ سَوْفَ يَقْبَلُ أَنْ تَلْقَانِي.

كَانَتْ الصَّحْرَاءُ تَحَاصِرُنِي فَاتَوَّهَ خِلَالَ الْمَسَافَاتِ أَشْكُو إِلَيْهِ، وَكَنْتُ أَطْمَئِنُّ نَفْسِي، وَأَجْزِمُ أَنْ  
شُكَاكُنِي سَتِيلِفُهُ وَفَوْ يَمُكُّهُ فِي سِرِّهِ السَّرْمَدِيِّ.

أَنْتَ حَارِبَتٌ بِالنَّفْسِ وَالسَّيْفِ... إِنِّي حَفِيدُكَ أَضْعَفُ مِنْ أَنْ أَطْفِقَ نَارَ النِّفَاقِ، وَأَنْبِلُ مِنْ أَنْ  
أُمَاشِي وَلَا أَمُورٍ، وَلَسْتُ الَّذِي يَسْتَطِيعُ الْحَيَاةَ مَعَ الْكَائِنَاتِ الَّتِي فِي التَّرْتِي تَخْتَفِي.

قَدْ تَكَاثَرَ لَقَوُ الشُّعَابِينَ حَوْلِي فَالْفَيْتَنِي أَتَمَاعِدُ مُخْتَفِيًا فِي الْغَيُومِ فَصَرْتُ هُنَاكَ بَعْضَ  
الْمَعَانِي الَّتِي تُسَيِّتُ، وَأَرَادَ لَهَا اللَّهُ أَنْ تَنْزَوِي.

كُلٌّ مِنْ أَظْهَرُوا بِغَضَبِهِمْ خَلْفَ ظَهْرِي أَرَاهِمُ، وَأَشْعُرُ أَحْقَادَهُمْ فَهَرَيْتُ وَلَوْ سَاعَةً  
لِحِمَاكَ... كَأَنِّي - أَنَا مِنْ تَشَاوُلِ عَذَابِكَ - جَدِيرٌ بِأَنْ أَتَبَاطَأَ عِنْدَكَ أَوْ أَتَسَلَّلَ عَبْرَ مَعَانِيكَ  
أَطْلُبُ أَنْ أَحْتَمِي.

إِنَّ رَوْحِي طَلِيدٌ تَغَرَّبَ فِي أَسْرَاهَا، وَالْمَدَى الْحَرُّ فِي أَسْرِ الْفَرَاغِ فَكَانَ لَجُونِي إِلَيْكَ يَخْفُفُ  
مِنْ مِجْنَتِي.

---

ان اكون عبوساً ولا يائساً. اَنْتَ عَلِمْتَنِي اَنْ غِيْبَ السَّمَاوَاتِ يَطْوِي جَنَاحاً عَلَى الْمَعْجَزَاتِ، وَلَا يَنْبَغِي لِقَوَادِي اَنْ يَتَحَكَّمَهُ. ولعل وجودي منعزلاً في حجاب الأسمى نعمة لا يريد لها الله اَنْ تنتهي.

ولعلَّ اللهيب الذي يحرق القلب يعصمه من شرور الهوى. قد تباركت يا قلبُ في كل يوم به تُصطلي.

والرسول يلوح على البعدِ مقترباً. كنتُ أجعل في ظله منزلي.

ريما قلت للناس مدعياً إنه مرُّ بي ذات ليلٍ جلم فاعز لي بالذي ينبغي اَنْ أدبته، والذي ينبغي اَنْ أحاذره، ثم لما مَضَى نَسِيَ الْمِسْكَ رائحةً تتضاؤل شيئاً فشيئاً ولا تمنح.

زوجتي أخبرتني بأنَّ وجودَ الرسولِ بهذي القصيدة باركها، ودعت لي بأن أهدى.

كالقوارير من زجاج رقيق يبدل ألوانه وروائحه. يَكْسِرُنَ حيناً وَيَجْرَحُنَ حيناً، ويحملن ما يتحملنهُ، والرجالُ مشاهير لا تهتدي.

ولأني تلاشيتُ في ظلماتِ الوجودِ حيّاً ومضطرباً وهيتني الليالي بروقاً أبدها، ونجوماً بها اختلى.

لائمي من رأى اَنْ مسأً بروحي فخبأت ما بي عنه، ولا... لم أَلَمْ لائمي.

## باب السيف



كنا على يقين، بعد عام من العذاب، أننا نستمتع - ونحن في المهوى - بموت (عزيز رفعت) الذي غادرنا ولم يزل في الخمسين من عمر يشبه صندوقاً يحترق في بركة من الماء، ما عرفنا أبداً كيف نواسيه، كنا نخاف عليه، نعلم أنه سيموت قبل أن يتمكن من الثأر أو يأخذ بحقه من القاتل الذي تمكن أن يطعنه ليلاً ويتركه على رصيف المحلة غارقاً في دمه ثلاث ساعات قبل أن يراه مؤذن (باب السيف) وينقذه من الموت في ذاك الحجر للعنيف القاسي.

ما كان أحد يدرى سر هذا الرجل الذي جاء المحلة منذ عشرة أعوام، عاش فيها غريباً لا يقترب من أحد ولا يسلم على أحد من أهلها، عابس الوجه برغم وسامته، نظيف الهندام على ما يبدو - جلياً - رخص ما يرتديه ، بدلة سوداء ومعطف سميك في الشتاء، قميص أسود وينطلون رمادي فاتح في الصيف، ثمة انحناء خفيف في جذعه، ربما تعتمد ذلك لثلا ترتطم عيناها بأهل الزقاق، لا يريد أن يكون بينه وبين البشر رباط من أي نوع.

أنا وحدي الذي اقترب منه، كنت أعرفه منذ طفولتي، أيام كنا نعيش في محلة «الطاطران» \* بيت أهلي لصق دارهم، أنا أكبر منه بأعوام ثلاثة، لم يكن هكذا أبداً، كنا نلعب بعنف وفرح، يشترك معنا عند الظهيرة (عبد الزهرة) و(عثمان) النحيف و(عزيز رفعت) يكسر النهار وجزءاً من المساء دون أن يمسه الضجر أو يتسلسل التعب إليه، شيء واحد كان يمنعه من اللعب، كثيراً ما تكرر بيننا وأشفقنا عليه خوف أن تصبح مثله ذات يوم «يطفر الدم من منخريه، هكذا، على حين غفلة» وهو يعرج معنا في شوارع المحلة ونواياها التي لا يعرفها سوى أطفالها.

---

\* باب السيف والطاطران، من بقايا بداد الأربعينيات، مساكن فقراء وكسبة من النوع الذي أهملته الأنظمة والأتدار معاً.

لم أطرق الباب عليه، ولم أنتظر سروره قرب مقهى (باب السيف) ربما كنت أبحث عن سبب أو أفكر فى أسلوب يساعدى على التقرب منه، ثم أرفغته أنا على السؤال والبحث عنى، وربما اللجوء إلیّ، بعد صمت لهُ طوال السنين التى مرت واندثرت خلفنا.

مرة، وكما يفعل الصغار، تركت تحت بابه ورقة كتبت فيها (الطاطران تسلم عليك، أرجو أن يكون أنفك بخير) أطارد ذاكرتى، أجمع خلايا رأسى فى كف صغيرة عسائى أتذكر نشوة الطيش الجميل التى عشناها ولم نحصد أنفسنا - ياللغفاء - على شذاها وسحرها المغمس فى غسل البراءة، ومرة ثانية، كما يفعل شروك هولمز، رميت قرب غرفته علبة سجائر رسمت عليها (سوريمان) وكتبت عند رأسه (عزيز مان) كما كنا نسمة فى طولتنا، وثالثة بعثت إلیه - مع طفل زخرس - كتاب (ماجدولين) أول ما قرأ فى حياته ويكى حرقه عليه ثم تركته يسال، يتخبط، يدور فى المحلة، بين القصابين وباعة الطرشي وأفران الخبز، عساه يرى هذا (الماضى) الذى يركض خلفه ويغازله ثلاث مرات فى شهر واحد.

نظرت إلیه من طرف فى المقهى، يعيش صوب بيت - فى الساناسة من مساء السبت - يلوى عنقه شمالاً على غير عادته، يريد أن يعثر على طفولته التى غادرها منذ زمان بعيد كان من أفضل وأشهرس أبناء مطلى، منطوياً على نفسه لا ادري أى شئ عن حاضره الغريب ولا سبب انزواء ذاك الحماس الذى كان يلبسه ليل نهار؟

تركت قطار البصرة، ولم أسافر، قال لى: أنت خائف من السفر؟ قلت: ياعزيز، أنا لا أريد أن أسافر، ثم، لماذا ارى البصرة، هل تراها أجمل من بغداد؟ كنت فى الثامنة عشرة وكان أصغر منى، يسفر من رعتمة جلدى وأنا أغادر المحطة، وعندما عاد من البصرة قص لى حكايته مع شط العرب، والسفن العملاقة التى راها، والقطار الجميل الذى قطع الليل إلى هناك - بكيت على نفسى، كنت أحسد هذا العزيز الرفيع الذى غلبنى وصار يشفق على خيبتى وضعفى.

اليوم، ربما، بعد سهو ومواسم وغبار كثيف، سحب من الذكريات، بعد عشرين من أشباح مر قرب فراشى، قطعت خلفها نصف أحلامي ورميت عليها نغمتى وبعض انكسارى، أرى (عزيز رفعت) الذى انتصر على فرق السنوات الثلاث التى بيننا وصار أكبر منى، يحكى لأطفال الطاطران عن (فلاش جوردين) وسماه مزحومة بالنجوم والنيازك والبروق، وما كنت أعرف أياهما غير (الزناتى خليفة) وبعض ما أخبرتني به (شهرزاد) حتى غافنى أطفال الزقاق، يتسابقون إلى (عزيز رفعت) يريدون اكتشاف سموات أبعد ونجوم أغرب وأجمل ونيازك يسالون: أين ستسقط؟

وبقيت مع الزناتى امزق أوراق ألف ليلة، ثم على غفلة من الجميع، نهبت إلى (فلاش جوردين)، رأيته فى سينما (الفرديوس)، سرقت ثلاثة دراهم من أبى، وشبعت من النجوم والنيازك والبروق، لكننى لم أتمكن أبداً من سحب أطفال المحلة إلى حكاياتى، مع أننى عرفت (جوردين) أكثر من (عزيز رفعت) ثلاث مرات.

---

ابتسم - وأنا أشرب الشاي في المقهى - على جبل من الصمت، جاء، ينطق بعد دهر من الوحشة والغرابية، إذ جلس قريبى يحدق إلى وجهى بين شهيق وشهيق، ثم قال:

- أما زلت تذهب إلى هناك؟

- نعم، أنا أحبها واشتاق إليها.

- وكيف هي اليوم؟

قلت له بحماس طفولى:

- الطاطران كما هي منذ مئات السنين، لن يغيرها احد، وانت. كيف حال انك المسكين؟

كان (عزيز رفعت) قد ابتسم بعد غيبة دامت ألف سنة، ربما أكثر من ذلك بالنسبة لى، من يعرف أى حزن رأى، وأى كوابيس يعيش؟ أجاب هائلاً:

- جسدى كله بخير، وأنفى كذلك (راح) يبحث عن شئ يخفى به رعدة أصابعه وارتباك عينيه، ثم قال) ما زلت تتذكر الماضى كله، لا احد يعرف أنى (عزيز مان) سوى ثلاثة أنت واحد منهم، بل الوحيد، فقد مات عثمان فى حريق سينما البيضاء، واستشهد عبد الزهرة فى ديزفول.

قلت بحزن كبير: - اعرف كل شئ، أنا حريص على زمانى القديم - أنا مثلك تماماً، لكننى (مطلوب). قلت له: لا أفهم معنى هذه الكلمة، فقال كمن يضحك: - يريدون قتلنى، أخطأت مرة وأنا فى طريقى إلى عملى، دهست طفلاً بسيارتي وهربت، أهله يبحثون عني، وأدري بأنهم سيذهبوننى ذات يوم.

سقط الشاي على ثيابي، لم أعد أرى (باب السيف) تسرب السمك الميت على فراش الأمير.. ولا أدري من قال نيابة عني: - إنها إرادة الرب.

قال (عزيز رفعت) بعد أن سقط الشاي على ثيابي والسمك العفن على فراش الأمير:

- لا احد يقول هذا منهم، لا أحد يفهم أنها إرادة الله، الطفل كان وحيد أمه وأبيه كما سمعت، جميل جداً، من الصعب نسيانه أبداً، كان فى الرابعة، أحلى ما فى المحلة من أطفال، أنا - وألله - أكثرهم حزناً عليه، لكن، من يصدق؟

نظرت إليه، شبح من أرض لا مخلوقات فيها، مهمل، لا احد يسأل عنه، ضحية خطأ عابر عجيب، رأيته ينهض، تركته يدفع الصواب عني، بقيت بعده فى شرك من الرعب، تسرب إلى رأسي دفعة واحدة، ولا أفهم كيف تسلس الدمع إلى مساماتي وعيني وأصابعي.. وقبل أن يشعر بي زبائن المقهى، رميت نفسي إلى الزقاق، دفعة أخيرة كانت قد سقطت على بنطلوني، رأيته وأيقنت كم درفت من اللوموع.

شبهني سريع مربي، أريد أن أعثر على زفير يخفف عني ما رايت، كان (عزيز رفعت) قد اختفى عن المفهي والزقاق وعاد إلي بيته، رجعت بذاكرتي إلى أيام (العساكر والحرامية) أجمل لعبة في الطاطران، كيف كان (عزيز) هو العسكري الوحيد بيننا، وكنا جميعنا (مجرد لصوح) يطاردنا (عزيز رفعت) من فرع في المحلة إلي فرع في محلة مجاورة، يمشي خلفنا من شبر إلي شبر ومن قشعريرة إلى قشعريرة.. كان في كل مرة - واللعب - يعثر علينا فرداً فرداً حتى إذا اختلفنا في برميل الزبالة أو رمينا التراب على أجسادنا التحيفة أو تسترنا بأبواب الجيران.

كنت أحس أن النار تأتي إلي جسدي وتحرق آلاف المسامات مني، عندما يمسك بي هذا (الجن) الطالع من تحت طيات الأرض، كان يضحك علي غيائي وأنا أخفي نفسي في عيادة أمي أو أترك فضلات المحلة فوق جلدي.. ماذا أفعل؟ أنا أصنع المستحيل لنلا يراني (عزيز) ويكتشف أين مكاني، مع أنه في كل مرة يأتي بهدي، يمسك يدي، ويصرخ بقوة: .. إن نفلت مني أبداً.

واعترف أن (عزيز رفعت) كان أنكي مني، من أطفال المحلة جميعاً، تمنيت أن أكونه مرة واحدة في طفولتي ولمشلت، عندما جعلوني (عسكرياً) أطاريهم، يومها لصق نفسه مع اللجدار بلا حركة، بعد أن ليس ثياب رجل عجوز محني الظهر.. تركته ورائي، ولم أصدق أن هذا الشيخ المسن إنما هو نفسه (عزيز رفعت).

يومها راح يضحك مني ويقول بصوت بشع:

.. أنت لا تفكر أبداً.

جعلني أغسحكة أطفال الزقاق، وقررت منع نفسي من رؤيته واللعب معه، لا أحب هذا الغرور الطافح الذي يتسرب من عيني، لكن، مع من سامرح في الطاطران إذا كان جميع الصغار يتسابقون إليه ولا يلتذون بشئ - أي شئ - إذا لم يكن معاً؟

ويوم أصابته الحمى تركنا الزقاق والثثرة وسوبرمان، ورحنا نسال عنه، خائفين أن يصاب بأي مكروه، ذلك يعني نهاية أفراننا إلى الأبد، لكته عاد إلينا بعد أربعة أيام وقد تمكن من صرع الحمى والرجوع إلى مملكة الزقاق يسابقنا جميعنا إلى اللعب والفوز والقيادة والفرح.

وهذه المرة لم يكن وحده الذي يرحم معنا، كانت معه في جيب (نشدأشته) (العريض (ماجدولين) التي صارت تأخذ منا يوماً بعد يوم، أسأل نفسي: كيف تعلم (عزيز رفعت) أن يقرأ تلك الكتب السميكة ولماذا أخذت منا وأبعدت عنا وصارت المسافة تطول وتشتد بيننا، ثم تمتد بسرعة أكبر وتطول بشكل نافر.. طيف يسابق حالة، ربما لغز يضحك من طفح بلا

معنى، لكن (ماجدولين) المتفوضى سرقت منا (عزيز رفعت) - وأنا اراه يبكي أول مرة - أصابنا فزع عظيم، إذ اكتشفنا ذات هناك: أننا كبرنا، وصار علينا أن نترك طفولتنا على عتبة «الطاطران» فقد جاءنا وبخل فروعها من هم أصغر منا.

الآن، وبعد أعوام من اللثة والتسيان والغباء الذي طاف على بغداد، رأيت هنا في (باب السيف) بعد أن مرق الحاضر نصف ذاكرة الماضي، بعد أن من الخراب جلوسنا وصرنا فوق الخمسين، (عزيز رفعت)، ذاك النمر الفارع العنيد، يعيش بين شعاب المحلة، معنى الظهر، يخاف أن يراه النور أو ينعكس عليه ضوء المركبات اليعيدة التي نسمع أبوابها عن مسافة تزيد على ألف متر.

ليس هذا (عزيز رفعت) الذي (كان) ولا يمكن أن أربط حاضره بماضيه إلا كما أربط الغيوم بالمناجم، كما أربط نبض القلب بعاصفة من سخان، ليس هذا (عزيز رفعت) أبداً.

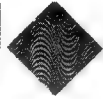
جاء خبر طعنه بالسكين، حفة من المسامير تنزل في أعماق لحومنا، مع أن أهل المحلة لا يعرفون أي شيء عن هذا الكائن المزوي الذي لا يعرف نصف أبناء (باب السيف) اسمه ولا مهنته ولا كيف جاء وعاش في هذا المكان البائس، الذي نهض النهر فيه وعافه مجرد أطلال يسكنها الفقراء؟

وحدى الذي كان يبكيه بحرقه، بمعته شمعرت أن طفولتي قد ولت اليوم عن جسدي، الخضارة كائن من رماد، رأيتها، رأيت يغفل عيني، يمزق هذا الجزء البليد الخفي من أحشاء الرأس، غادرتني نقائى وبراءة قلبى وأنا أنظر إلى جثته تمشى إلى قبر ضيق في مقبرة مهملّة عافها أبناء بغداد من سنوات بعيدة، نظرت إليّ قبرى، وبكيت أعواماً أن تعود، على سمك عفن تسلك في الليل إلى فراش الأمير.. لكن طفولتي انتصرت على غابئى وبراءة الماضي رفعت راية الحنين عليّ جسد الموت، وأنا أحرق في (عزيز رفعت) الذي انتهى.. أنزله في القبر، وأنا أبكي على أكثر من عزيز واحد.

قطوه ليلاً، طعنوه دون أن يسرقوه، تركوه على رصيف المحلة، غارقاً في دمه حتى الفجر (هذا العزيز الهارب الذي دهس طفلاً بسيارته) ما زالت منذ موته أسأل نفسي:

- من الذي ذبح (عزيز رفعت)، إذا كنت أنا نفسي لم أقتله، هو الذي كان السبب في أكبر كارثة حلت في حياتي منذ أن دهس أبني الوحيد بسيارته و.. مات؟؟





## أشعة الغيمة المضية

هاهو البحر يبدأ تاريخه من لقاء حميم.

من عناق الهواء الموشح بالزئقة المخفية في منتهى الأفق، والماء يبدأ أسفاره من اقاصى الجهات إلى  
صخرة الشط، تفسلنى فوق أطرافها موجة من نسيم .

يتراقص برق المرايا على ثيج القمر، تملو على الأفق زغريرة الريح والضوء، يولد زهر من اللازورد  
وتركض خيل من الياسمين .

تفتتت أعرافها كلمات على الرمل أقرأ في سرها كل ما يقرأ العازف المنفرد في شفرات الأهازيج، ما  
يقرأ الطير في لوحة الفجر، أقرأ سفر الحضارات والبشر الفارين .

أتراجع في زمن الكون ذاكرا تنقلت من أسر هذا الحضور إلى أول الوعي، تلخذي سنة من ناس /  
رايت الحضارات يرضعن في ساحلى لبن الفجر من ثدى جميزة الليل حتى استحالت شموساً مضوية،  
رايت الشموس تطير بأجنحة الضوء عند الأصيل تحط على ساحل الغرب، ثم رايت وحول الظلام تساقط  
في ثمر التين حتى استحالت حمى ميتاً من تراب وطن .

استمع أيها البحر لى فانا أرجع الآن من رحلتى فى الصنين .

استمع لى فلانى حزين .. حزين.

السفائن قادمة، حولها تتصايح نورة العشق تصطاد افئدة من صدور مولدة البهينة .

لبنى ايها البحر كيف أعيد طيور الشموس إلى عش جميزة النيل، هل أترحل في موجة للبلاد البعيدة، أنزل في مرفأ أخضر يتقاذف تحت دواليه سرب من الطيبات على الساحل الآخر الربط تدقنتى رشقة من شفاء، وتحطرنى غيمة من عيون كزوقه هذا المزيج من اللا زورد السماوى والماء، يسكرنى الرقص والخمر حتى اذام على هذب سارية وأعود/ أترجع طير الشموس إلى العش فى جمعيتى؟ لبنى ايها البحر إني أتيتك منقسما يتبادع شطراى/ هذى السفائن مبعرة، ونداء السفائن يبصر فى موج صدرى؛ أتبع هذا النداء أتباع النوارس للفر، أم سيفاجئنى الموت كالقرش يفجا قارب صيد قديما؟

لبنى ايها البحر، أم أنت منضغل بالرحيل تعد الحقائق والسمك المتقاذف للسفن، هل استقل السفائن أم أتشبث بالصخرة الساحلية متكئا لا أريح؟

لبنى ايها البحر هل أتلج بالصوف، صوف النصوص القديمة أتبع فى شيمة عند بابك، أبحر فى موجة من رمال إلى الأمس أملا رحلى بتمر قديم، وأوعية من حلب الشباه، أشد الرجال لقصر الخلافة أم أرمى فى مياهك أغسبلنى من فحيح الرمال ومن صدا القيقظ فى سافيات الهجير، وأغسل فضة قلبى من طينة الأمس؟ لكن فى الأمس نجما تسيل جداول أخسائه فى شرايين أشجار روى، فكيف اغتصالى من الضمو بالماء؟ قل ايها البحر، إني على صخرتى ملصت، لا ترغ فى الصهيل المسافر، فى منضب العابرات من الفلك، فى نزع السابحات الجميلات فى نزوة الصيف، إني سائقا بما يرسل الموج من مفردات مفضضة رسائل يوح لمشاقه الوالهين.

هل تقول السفائن مرت وأنت على صخرة تتأكل كالجرن فى صهيل عافيتى؟ لست فى حاجة للسفائن.

- «إني حملت شمس الحضارات من ألق شطك فى برج صاربها، ثم غرئت..».

أنت؟ وتعرف الآن؟ إنك - لاشك - أغويت طير الشموس بسماكك الذهبية، بالطلحلب الغض، باللازورد تخطفه الموج من زهر هذا الهواء.

- «دبل قراصنة السفن والجند..».

كم فى غياهبك الشبهية من همر السر تكتمها فى قرار مكين.

أعدّ رباطاً من الخيل، أتيك في حالة من جنود ككتائب غزو - ونحرق من خلفنا السفن - نمير غمر المضيق نقصمنا في مقاصيرك القزحية، نفتتح المدن الساحلية أو نتفرس في أوجه السفن نفتصص الغاصبين؟

- دلست في زمن الغزو والفتح..».

كيف السبيل إذن أيها السيد البحر، هل أتخلص من ضوء أمسى، وأنزعني من صحائف رمل النخيل، ومن خصر جميزة الثيل غصناً جموحاً يهاجر نحو الشمس، ويغرس جذراً له في بساينتها يتطفل لبلابة تتسلق برجاً من السنديان، يزيل ملامح وجه قديم بثلج الشمال، يدور بدواة من غياب إلى غير ما رجعة..

- وإنه هرب إليائسين؟!

لئن أيها البحر كيف أجمع أشلاء ذاتي، أعيد طيور الشمس ترطوف فوق غصون مجراتنا؟

- «لا تقع تحت أظلال يسك، لا تقترب في زمان قديم يعيش في جزر الصخر تصرقها سافيات الهجير، ولا تقترب في غد ليس من فجر شمسهك، أشعل قناديل قلبك من نجمة الأمس، واقطع هضاب السموات والأرض بحثاً عن الطير كي لا تظل شموسك في الأظلين».

أطير إلى ساحر الغرب كي أسترِد طيور المضيئة؟ أمو يفتح أقداسه فتطير إلى عشا أم يخبئها في الجراب؟ أيكثّر أسرارها في مغارة أضلاعه أم يخبئها في اخضرار المرافئ والأعين الزرق من سافيات النبيذ.. الغزالات يرتعن في شهوة الشاربين؟

- «لا تطارد غزال المرافئ، طارد غزالة شمسهك، يهديك ما في الوفاخ من الضوء، إن خلاياه في وهج تلك الشمس الهجين».

فاذا أنكر العارفون انتسابي «لا تون» أو «للهلال القديم» أأسرق بالقصب الأجوف النار من كبر «هيفاست»<sup>(٥)</sup> في غلة الحارسين؟

- «بل أضي من توقدها شمسهك المطفأة..».

أعطني خاتماً من كنوزك نقشاً به يعرف المتكروين انتسابي لمملكة الشمس.

- «إنني سأشهد - في ساحل الغرب - أنك من سلها الخالقين».

(٥) هيفاستوس Hephaestus: هو صاحب الفكر العظيم، إله النار والصبغ الأعرج ابن زيوس وهيرا في الميثولوجيا الإغريقية.

---

ريما كنت تمكرو بي، فاجعل الآن لي آية أيها البحر..  
- «أيسط يدك لأعطيك لؤلؤة تتألق ببيضاء من غير سوء لتنقش في وجهها تاج مملكة الضوء...»  
إنني إذن إن الشاكركين.  
سأسافر في غيمة من زفيرك، أخذ ضوئاً من الأمس أسرع وأطير على صدرك المتجدد بالموج  
واللازورد المفتوح والياسمين.  
وأخلق فوق سواحل أخبونك المترامي الذراعين من شرق كلك للغرب مؤثراً بحري السماء المذهب،  
فأمسح بروق الهواجر والانتقسام بشرطى، هدئ صراخ وحوشك في الظلمة الشبحية كن بي رحيماً  
رحيم.  
وأجعل الريح أنفاس ورد، وأوقف عواصفك الموسمية، وأضفر سهيل الخيول وصبوة طيرك أغنية  
تتردد في رئة الألق حتى أعود بكنزى الخسء فأبذره في القفار، وأطلقه في العيون الكليّة، في ربهات  
الصدور، أعلقه في فضاء السديم!



## البت التى وارتب الباب للحلم



بدا كمن يطلع من كل الاماكن، خارجا من أسفل الثل.

يصعد مجنحا بثيابه السوداء الممتلئة بالريح، ناظراً من بعيد سور البيت بعينه المحفة التى تدفع الريح إلى قلبه، ويسمته للهامضة، ورائحته التى تتراكم لمزحم أنه وتكاد تخفقه.

هل كان قد غادر قاريه بعد أن ربطه فى جذع الأتلة، يخطا تنفيس قدماء فى الرمل ففتوك الأصابع علامات كالوشم لبواجه الحجر؟

هل كان قد أخرج من جنيته خنجره الذى يأسر شحذ حده على الحجر، مراقبا شر النار؟

هل.... هل؟..

يتلملح الذى فى رقاده غير منتظم النفس، وأفسأ غطاءه ضارياً الهواء بيديه وهو راقد على سرير الأعمدة السوداء ذى المرائس المطلية بصفرة الذهب.

يأتى من عند ظل النار، مجتازاً خرائب المعبد القديم، الكامن هناك على تلة الصخر، شاهداً على تيار الماء المنفج، والقارب المورج بالمرج، ورواق قيس الأقداس، شاهداً سكينته فى جدار آلاف الستين المنقضية.

ما كل هذا الإصرار على المعجى؟

لا أحد فى مكنته مفارقة حلمه بهواه.

---

لمعة سلاح السكين ضربت منطجرة عندما لذعتها شماعات الشمس الصاهلة في البرية فانفجرت في عينه بؤرة من نار.  
«ابعدوا الضوء عن عيني»

صرخ بها وقد تملعل بدنه على سرير العرائس الذهبية. خطا رجل الخواثب، وطلال النار، والمعبد القديم، والسكين المشحونة، وتارب الماء نبات الشوك، وصغير الرمال، فأرداً صدره للريح.

هل كان ملجأ؟

لكنني أعرفه.

احس بايتسامته، فبح تحت الرمال. الآن يمعن النظر في عينيه السوداوين.

تواجهني، تحمل الوعد، وتشرق غيم أول النهار.

يراه رأسفاً كتمثال. يجم على محيط الرمل، يدور به كوكبه حتى الشمس القريبة. يحيط به فضاء المدى المفتوح على المتاهات.

يقصدي كائن ذئب الوراري، وأنا راقد لا أقدر أن أدفع الحلم.

لو أن الرجال الذين شاهدوا دم أبيه المراق على أسفلت الجسر... لو أنهم... لم يشاهدوا جدائل شعره [وأنا أغيب في خضرة زرع الريح... لو أنهم..]

ثار بثار وانت لا يمكنك أن تحيا بشرف دمك منقوصاً.

رفس الغرائس عندما حث حامل السكين من خطوه، يرقب أرنب الصمراء الجاثم في ظل نبتة مزرة. يقبض على أذنيه الطولتين ويواجه به عيني الشمس. ينتفض الأرنب عندما يرى الخنجر المشحون يضوى، فيصرخ صرخة الموت قبل أن يجز السلاح العنق فينجز الدم مطرطشاً مثل مطر الصيف في غير أوانه. يدفع الذي على فراشه يده إلى أعلى حاجباً مطر الدم وقد حكك سمعه ضحكة تخرج من كل جهاته.

ألا يمكنني النهوض من هذه الرقدة؟ مريب. أنا لا أتاد.

من يقدر قبل تمام الرزيا، قبل أن تتكامل المصائر وتتشكل النهايات.

صوت كحجر الطاحون تعود على سماعه منذ عرفه الناس من جديله.

إنقلب على جنبه، ثم عاد إلى الرقاد على ظهره.

---

ضمه يكشف ما تعود أن يكشفه كل يوم. أشجار الأسبجة تلوح من خلال ضباب مؤقت، وأفق غير لحوح. المقرئ الضمير أسفل الجسر يتوضأ. أنفلات الحيوان من جهره يدب على السكة يسبق الشمس. صورة للاب والجد على الحائط تراجع مزايا الدواب القديم. شماعة الملايس ويندية معلقة على الجدار من حزامها كابية بلا لمة.

كان الرجال - ككل يوم - قد غابوا منتصف الليل.

انفضت المضيئة مثمما تنفض كل ليلة. زحمة الأصوات واختلاط الحكاية ونس. يسحب البندقية من مرقدتها ويقف بين الحظيرة وغرفة الخبيز وقد عاد أهل الدار إلى مراقبتهم. يستمع ديبب العشرة، والظلة، وهذه الجناح، ولحج الأنسى، وضحكة المرأة في الليل بين نراعي زوجها المطمئن، يطل على الحيوان في الحظيرة، ويدفئ يده في العلفه داخل المزود. يشمل سيجارته أمام الدار وتطل عليه امراته فلا ترى إلا جمرة النار تروح وتجيء من النهر حتى باب البيت.

من يقبض على القلب ليوقف رجليه.

وراء عشرات الضفادع تخرج من جرف النهر لتفتق بين الحشائش، ويسرعان ما أحس بها تمشي على بدنه.

البتت بنته خرجت من باب حجرة العمال. نهضت بثوبها المزركش بالورد، تدفح ضميرتها الشقراء، وقالت: «العيب أمام الدار، وأشوف السملة في المصرف الأرائق».

رشت وجهها بالماء، وخطفت من حجرة الخزين رغيف الخبز وخرطة الجبن، واجتازت الصالة، وفتحت الباب هابطة الدرجات الخمس حيث البوابة الكبيرة التي شدد مزلاجها ونفذت منها تاركة إياها وياب الدار مواربين.

يعبر الذي في الحلم فتنظر المعاهدة. يمشي على تراب السكة المندى بالندى الهابط من فروع السنط والكاور والليمون الذي يسور الغيطان. ينفذ من البوابة التي وأرقتها البنت ويصعد الدرجات الخمس قابضاً على درابزينها ويدخل من الباب. الآن يتوسط صالة الدار. كانت الساعة قد جاوزت الخامسة. يطوف بالدار وحده وقد أشعل مصابيحها. يتعرف على امرأته، وخواتيمه، ومواسم ذبح الأضحيات في الأعياد، ويعاين قلب غريمه في مكمنه. سمع نفسه يهتف:

كيف سمحت له بكل هذا الاقتراب؟

يود الآن أن ينهض من رقدة الموت. يتخلص من كابوسه الذي جعل من قلبه كرة قافزة، لكنه لم يستطع مقاومة ما هو فيه واستسلم بكل وعيه وكأنه جزء من المشهد.

ضربة القدم الشديدة جعلت باب حجرة نومه ينصفق منفتحاً في عويل. قبل أن يفتح عينه ويتنبه أحس بشفرة السكين الباردة على حاجرته فالتفتحت كل عرقه وشدت كالآوتار، وقام ارتماشة تضرب عاموده الفكري.

عندما فتح عينه واجهت عين غريمه.

---

لم يكن ثمة لثام... خذعني الحلم.

الآن كل الأشياء عارية على نحو من تجريد، لكنه شمد إرانيته. غادرته مرة واحدة محاولته وقد ضبط نفسه، مدركا في ومضة من زمن كأنه قد غادر الهاوية، وأحس بصفاة غريب كصفحة مرآة نولابه، ويقدر ماتسللت طمأنينة إلى نفسه جعلت دمه يهدأ على نحو مريع، بقدر ما شعر بإحساس صوفى جعله في لحظة يقطف نيوته. هتف مبتسما (ما أنت قد جئت).

غادر الآخر ابتسامته عندما أحس بالانتصار، وقد فارقه الفنى.

كان الذى يرقد على سرير الأعمدة مستسلما على نحو مريع مدركا أنه أحد الواصلين، أولياء الله، في تلك اللحظة (لحظة الامتنان هذه) جزت السكين المنق من الزريد إلى للزريد.





## كائنات إيفيلين عشم الله وقصائد تراها

كانت الأسطورة توسلاً معرفياً للإنسان منذ طفولته فى الكون ؛ ليظك الغاز حياته مع الطبيعة، ثم كانت بعد صياغتها الأولى توسلاً جمالياً للمبدعين يستقون من خلاله رؤاهم؛ فكانت بذلك - إطاراً أو متكاً استلهامياً. ونحن هنا أمام تشكّل أسطورى للعالم، رؤياً تتخلق عناصرها فى منظومة مميزة.

إن الفنانة إيفيلين عشم الله تصوغ أسطورتها - ذات اللامع الخاصة - بعناصرها وبنائيتها وجدليتها مع الواقع - حيث الإنسان قد بلغ أشده، وصار فى عنفوان نضجه واكتماله.

أسطورة تتوزع فى لوحات؛ كل لوحة يحدها إطار يضم عالماً رحيباً ثرياً. والأعمال مجتمعة تنتظمها رؤياً متميزة، شديدة الخصوصية والاختلاف، غرائبية الخيال والتعبير، وغير منبئة عن الواقع المعيش فى آن.

هى أعمال مرآوية رؤيوية، مراتها ليست فضة؛ بل فضة مراتها تتخالط وكل عناصر الأرض والكواكب البعيدة، فتصير إلى سطح متعدد المستويات عميق الطبقات ، ذى قدرات عديدة فاعلة جلبيات الامتصاص والعكس والانتقاء والإبراز.

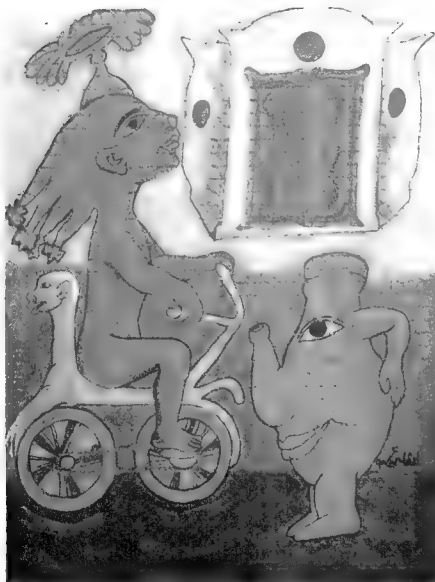
والفنانة فى رية هذا العالم وحدها، بل تكاد تكون خالقة أرواب، صانعة أسطورتها الخاصة، فى سبيكة سرها سحر لا يستطيع فك رموزه إلا «بفتح» الذى ربما نفحها السر ذات يوم ثم استراح

وهذا العالم العجيب يستفز دهشة من يقترب منه؛ تلك الدهشة التى ما تلبث أن تجعل متورطاً يفوس فى غمر، لكنه يستسلم لها؛ إذ يجدها دهشة كاشفة، ثم فى جويانه الدماييز والكهوف والقيعان والمجرات يتحسس حالة غموض يستحبه؛ لأنه غموض دال، حادث بفعل تلقائية وأعية مؤسسة. إنه غموض يتسم بحسن النية، وجميعية اكتناف الواقع، وباستشراف مؤمل.

إننا فى إبهاء عالم حلمى - وأحياناً كابوسى - مفعم وزاخر بالرموز والتأويلات

---

امیو غدا  
وموعدا بعد غد  
انتظرنی اذن  
فانی سانی  
فلا تبعد  
انا سوفه انا



---

أيا كاذبِ الحلم  
أو حاملِ البيضة المستبدة!  
هل فقسست بيضتك  
أم تراك نهبت اليراح  
ولم تقتنص بفيتك؟  
وهل قد تخلقت فيك الجناح  
وزادت عيونك عمقاً وعدة؟

---



---

كتابك تعويذة أم نبوءة!  
أنافذة بين عينيك والأفق!  
وطيرك تاج على الرأس عطّ  
يراقبه منظرة الكائنات  
وفوضى الصدى واعتوار الثبات!  
وتكتبه  
أو تستزيد القراءة!

---

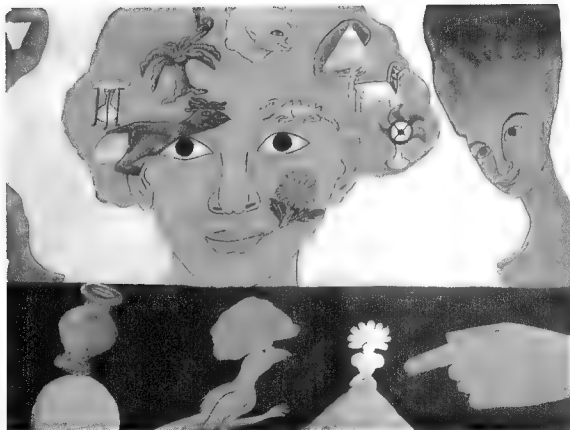


---

هل رأيت الذي لا يرى  
خلفه هذا القناع !  
قد فتحت الميراث ادخل  
ناهدا له يحقان بالحدقتين  
ادخل  
تحت عبد السواد اعمل  
نقبن فر، بئر عميقة  
لا تخافن، وشدي الشراع  
ادخل  
نرى هل ترين؟!

---





---

يا صاحبه الميرون  
يا جاسلاً في الأكنة  
خذ عين هذه العظارة  
أبدل بها عيناً لها منارة البراة

---



---

عدائق فوض  
بحار من الجذر الساقطة  
العلمها شعناً في الدماغ  
تدوم عتت تخوم الفراغ

ترفق بنفسك يا صاحبي  
فصليك عام على حبيبتك  
وعندي إليك ومنك يدان  
قرنفلة تعرف الزرقرة  
وطير بنظراته الواثقة  
يرى الخارطة  
ويحرم على الأروقة

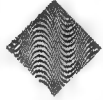
---





رأيتك يا طائر المدح  
تنقر في الأزق الملا نهائس  
وتطوى فضاءاتك السريدية  
ترنو الى مرفأ

---



## عروشهم القديمة

ترتبط الأنوثة بانتزاع الشعيرات من الجلد وذلك الأحمرار الدافئ الذى يعقب الوخز .. ترتبط كذلك بسؤال لم تجب عنه إجابةً صحيحةً قط ربما لأنه مجرد معاينة شهرية مأكرة (لماذا تبدين معتلة هذا الصباح؟) الأنوثة مادة تعنى اختلال القسدد الدمعية هذه التى تجف تباعاً كلما كبر الأبناء حتى تاتى اللحظة التى تجف فيها البئر المقدسة فتسرعنا من حين إلى حين هذه القطرات التى ترشح على جنباتها .. إن دمعاً واحدة لا يجب - مطلقاً - أن تسقط بعد الآن فداخل هذه الكرة الشفافة سدى حتماً مؤنسين - يشبهوننا - يتسبالون رشح الرمماح مكان الشعيرات التى كنت قد تحدثت عن أنتزاعها . ربما لهذا نضبي موتانا فى مكان رقيق كالفسد الدمعية ليتبوأوا من جديد عروشهم القديمة .. ربما لنقتلوق - نحن أيضاً - بعض ميساء الأبار من حين إلى حين .

## قصتان



### ١ - الواجب اليومي

جمعت خيوط شعرها المتباعدة في فوضى، الملت أوارق الثرت المتساقطة .  
ضربات قلبها تتلاحق، صدرها يعلو ويهبط، والعرق مذنوق تحت مسامها .  
ركنت ظهرها العاري على حافة السرير، وشموه السهارية الخافت يعكس على المرأة ظل اللحظة، فتبدو الأجساد أكثر  
ضخامة واللامح مختلفة .

أشعل سيجارة .

- لم يعد بك نفس

أقترت منه، وضعت راحتها على ظهره المبلل بالعرق:

- كيف لي أن أستحضر ما تطلفته السنين ؟

التي عقب السيجارة فقالت :

- هي حجة كفيها .

جاوزت الساعة منتصف الليل، تذكرت انها لم تتبع ليلاً منذ أيام مضت، وإن جامع القمامة سيظل يطرق الباب حتى  
يزهق وانها ليست واثقة من ملء المنبه في ميعاد ذهابها إلى العمل .



---

استدارت نحوه، عيناها في عينيهِ والنظرات متباعدة. استلقت على ظهرها، أمسكت بكفيه تجذبه نحوها، تنقلت عيناها بين صدره العاري وعنقوده الرائد بين الأعشاب .

عاودت المحاولة، ظلت عيناها ترقبها وجسده جماد. فتشت في ذاكرتها عن بعض مناطق الإثارة والدغدغة أيقظت محاولاتها المتكررة بعضاً من حواس نائمة، قبض بكفه على الثمرة المقشرة، لعق حبات الرمان النافرة، انطرب عنقوده واستغرق في إيقاع الشخير المنتظم.

عاودها الوخز الخفيف في قلبها، الممت شعرها، جفت عرقها وانفاسها تتلاحق في صعوبة .  
كانت تمتص رحيق العشق مرات ومرات، حتى بدأت أوراق العمر في التساقط، أضحت الأيام وأجبات يومية متائلة .  
تذكرت أن عليها شراء علبة مهدئ غير تلك التي نفذت .  
وضعت الوسادة فوق رأسها، مستحاطة النوم أن ياتيها ليكسر قيد زمنها الضيق ويعاود صباية الحلم / العشق الذي كان .

## ٢ . إيقاع وحيد

تنتشر النغمات

أرقص، أدور، وتدور بي الأرض، وتذفني الرغبة المجنونة إلى البلاد البعيدة / القريبة؛ ويغور قلبي، تذوب جبال الجليد، ترتفع الشهقات.

تهدا .....

أترنح أنا ولادة، تدثرنى رموشى المبتلة، تصعد قدامى الحافيتان إلى اللا منتهى، تنفر حلمتاي.

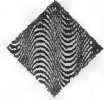
يدور القلم في خطوط دائرية مفرغة، اتكى على إيقاع وحيد، تنكسر الحروف داخل الحزن المرشوش على الأوراق  
ترصدني عيون الخوف، اختبئ تحت عمرى المسروق منى، تستوقفني دعة اللقاء / الفراق، اتعلق بفد غير مالوف .

تتصاعد إيقاعات قلبي، يمتد صدادها فراغا، انزل بساقي، تشقني الغربة نصفين .

تترقب النغمات .

أموت وأحيا، تجر الذكري سفيقة في دمي، ترسو على عيون البراءة والصبا، تطرطش المياه حولنا، تنسلق الشجر،  
نقلد الطيور، نلحق حبات المطر .

بيك وبينى غجرية السنين، تتبخر في دخان الرحيل، وما بين الخوف والرغبة، تتسلل النغمات من جديد، تنتشر،  
يتصاعد الإيقاع المجنون على رمال صدرك المتحركة .



## رجل وحید

ماذا تريد؟

لا الهاتفُ الغافی بقربِ سريرك المقروءِ

يحملُ ما تودُّ ولا البريدُ..

ولا وجوهُ الأصدقاءِ بدفتِرِ الصورِ القديمةِ

تستعيدُ ملامحَ الزّمنِ السعيدِ..

يا أيّها الرجلُ الوحيدُ..

ماذا تريد..؟

جدرانُ حجركِ استحالَتْ عالماً

في ضيقِ صدركِ،

يحتويكَ ولايزيدُ..

---

ماذا تريد؟  
ما زلتَ تطمحُ أنْ تريقَ على جذوركِ  
من رواءِ حديثها طللاً  
يُعيدكُ للوجودِ،  
هي لم تجدْ في صوتك المشروخِ  
أغنيةً تعلقُ صدرها بالريبعِ،  
أغنيةً تفتحُ في ربيعِ الصدرِ أجفانَ الورودِ...  
ماذا تريد؟  
ما زلتَ تحلمُ  
أنْ يدقَّ بصدرها  
ما نبقُ صدركَ من رُعودِ  
هي صدفةٌ جمعتُ خريفكَ والربيعَ،  
وجاوزتُ كلَّ الحدودِ...  
ومضتُ، كما تمضي الحياةُ  
وإنْ تعودِ...  
بين الربيعِ وبين خاتمةِ الخريفِ مواسمُ الأمطارِ  
والتذكُّرِ،  
والليلُ المعبأُ بالجليدِ  
هذا خريفكُ فانتظرِ..  
علَّ الربيعَ يدقُّ بابكِ  
من جديدِ..

---

## العائلة



يوم أن غزلت شباكها خيطا من الوعد وخيطين من الدماء، ومشت بمرود المكحلة، ضربت خطا من السحر الناقع ورمت قلبه الفتى اليافع، ذلك الفتى البدوى الممزوج دمه بالصفا، الملفوف بانغام الصحراء والحداء المسكون بنداوات خفية، المملوء بصرخات الحرب وبق طبول عنيفة، سقط.

عندما نهض رآها تعدو أمامه، شعرها يعايب الجنون داخله ويعاكس الريح، انطلق في إثرها هي المرأة الحلم يا ولد، خلفها إلى الأبد.

اجتاز مفازة خوفة البدائي من الحدود، واخترق المدن الباردة التي تنام ملتفة بصقيع سنوات من الجمر، والمرأة طائر مراور، وطيف مختال، يلوح له في الغابة صوتها ضوياً خاطفا يمزق من بين الأغصان فينخطف قلبه، تدور قدماه وعيناه، يضرب في عماء أغصان الأشجار، يخرج إلى الصحراء، على مشارفها وهو يستقبل الموت جاءت ملفوفة بالأشام والطلاسم، وفي ظلمة غريقتها بين شراشف سريرها، غنت له، هدمته، ومن نفحة المسك في لباسها خرجت حوريات زلفنها إليه على وقع البشارف فض بكارتها، وعلى وتميرة غنجها المنفوم أقام مزمرته، استولدها، ولدت له ذرية من ذكور متوحشين.

اثنا عشر ولدا، كانوا حين ياكلون، يقتنعون، يشتجرون كالضباغ الوالغة، فيقول الناس (أبناء سعيد ياكلون).

كان لها أن تتيه، هي وأهبة البنين وحدها، تنظر إلى أولادها وهم يرحلون في أول النهار طلباً للرزق، تطمئن إلى عزها الخقيم، ترسل مع الصباح دعاها، تبسم بلا خوف من المجهول، ترتد، تجد (سعيداً) خلفها واقفا سبعا من سباع الغلاة

لم تزل من فتوته الأيام، تغيب بين ذراعيه وفي صدره الوسع، يغيبان في خباياهما بعض ساعة، يخرجان بعدها من شعاعات النشوة جوازين يصلان يمحمان للشمس في كبد السماء.

حتى جاء صباح، استدارت خلفها فلم تجد سعيداً ولا ذراعاً، دارت بحثاً عنه، غاب وطالت غيبته، سال الأبناء عنه الأماكن، قلبوا الصحراء، فتشوا الجبل، القوافل عند ملتقى الطرق هزت نوقها ورؤسها نفا، النسوة الشامات وحدهن امطكن الإجابة، قلن لها:

رحل سعيد خلف السحاب، اجتذبه الفداء، ورفع عن الأرض. وأخريات ماكرات، قلن بلا حياء:

نعم، انجذب الفتى المسكون بنار الجسد نحو جارية رومية. لها عينان زرقاوان تسبحان في حمى الإيمان، ولم ياقوت هامس، وأنف دقيق، وجدائل من ذهب، ولحم مرمرى مشرب بجمرة الشفق، فمن يلومه وهو يتصيد لحظات يترد فيها من الصدئ، وأنت عجوز فارك الضياء، ومات على مشارف مخدمك الدفء، وكف النغم.

هو يذكر ذلك المساء، حين عاينها، رآها، صارت إلى هزال، نحل عودها، تكرمش جلدها وصوت الطائر القديم صار إلى ثغاء، ليلتها لم ينم، والفجر يمسح بكفه الندية وجه العالم، نهض، مشى إلى ناقته الصجون، داعب مشفرها بصبات الشعير التي ملأت كله الكبيرة، نظرت بعينها الوسيعتين الطيبتين إليه تسأله، هي التي صاحبت معه الليل والنهار، أدركت من نظرت أن السيد خارج للصيد، نهضت تستدعي بقايا عاقبة قديمة.

هو يعدو بها، رأى في بيت خياله امرأته منكفة تحسو الرمال، استعذب إليها وحدا به ناقته، اعتلى الجبل وغاب في قرص الشمس الصاعدة مولياً وجهه نحو المدن البعيدة.

شالته بلاد وحطته بلاد، وعند مدخل بلدة صغيرة، توقف لاهثاً ليشرب وناقته من بشر على قارعة طريق تلخس إلى السوق، رأى الناس يحملون السلال على رؤوسهم، وآخرين يسعون خلف دوابهم المصلة بالثناص الخضار والدراجين بين كلمات الهزار والنكات والتحية التي يتبادلونها مسرعين يلفون من باب السوق، تأمل المشهد والناس الذين يختلفون عن أهل عشيرته، فيهم ليونة أهل الحضر، تتثنى كلماتهم قبل أن تفرح الأذن، وفيما هو مستغرق رآها، جارية من وشى الأعلام، يضمر وجهها حمى الاشتواء بداخله، تلبس منزراً تقطعه ثمنات متتالية بين الأسود والأحمر، تتعالى ظهر حمار صغير أبيض سعيد بجملة الخفيف الثمين وخلفها عبد أسود يهرول وراء حمارها، الجمته بنظرة عينيها حين التقت بعينيها، أرسلت ضحكة قصيرة ساخرة لها حدة موسى قاطع، نهزت حمارها وركزت بقدميها الصغيرتين في جنبه فأسرع وركض، وسعيد المنجذب يهمس لنفسه.

أنها هي، هي حق النعمة.

رأها تدخل السوق، بجانبه توقف رجل ليشرب، يادله التحية، سأله:

---

- من تكون هذه الفتاة يا شيخ؟

أجاب الرجل وهو يهم بالاتصراف:

- هي ابنة حسان الوضيع الذي كان حتى قريب يدرج في أعمال بالية،  
صار الآن شيئاً مذكوراً، هو بائع عطور، حانوته في السوق خلف سلاحك الحس.

ضرب الرجل كفاً بكف قبل أن ينصرف متمتماً:

هكذا الزمن .. يبيل الأحوال من حال لحال.

وسعيد واقف حائر يفكر قبل أن ينبثق ناقته ويعتيلها صوب اقرب خان في المدينة، على باب الخان قابله خصي لطيف  
في ثوب شفاف، له وجه مستدير متردد، يزين خال الحسن خده الأسيل ابتسم لسعيد، قال:

- أهلاً يا شيخ العرب، أراك قد قطعت الفيافي، طبعاً متعب تريد أن تستريح، كل الراحة هنا والهناء، وفي الليل ندخلك  
الجنة، نسقيك الراح، ونقيم لك الأفراح.

استمع له سعيد ذاهلاً، رمى له ديناراً، فمال والتقطه وقبل يده، مد يده الأخرى بعقال ناقته، أخذها الغلام، واستمع في  
أدب، قال سعيد:

- أريد غرفة متسعة.

- أفضل الغرف بالطبع.

تركه ومضى نحو السوق من فوره.

كان يقلب أركان السوق بحثاً عنها، حتى رآها جالسة بين قوارير المطر تنعكس ألوانها المختلفة، خضراء وصفراء  
وصهباء على وجهها، طفت نلمة الاشتها في نعه، فلم ير حسان مقبلاً راكباً بغلة مبدشة، لجل جيلها النحاسية جرس  
موسيقى متسق النغمات، وهو محطوط فوق ظهرها يرفل في عباءة طلسماء، وعلى رأسه عمامة خضراء كبيرة تنسب إلى  
الأشراف، يضحو من جنبات المسك، أمامه خادم أسود طويل مشقوق الشفة، يتدلى قرط من أذنه اليسرى، يهش الناس عن  
طريقه، ولما ترفف أمام حانوته، ساعده الخادم على النزول.

كان الغروب يسكب بقاياها في قهوتها المرة المزوجة بالهال وهما جالسان ساهمان يحتلبان فصي أقيون ويرتلعان  
إلى مصاف العارفين، يخترقان الزمن، ويفارقان المكان، يصعدان درج المستحيل، فتنتشق غبشة الأوهام عن حوريتين  
يرقصان في صمت لهما، تخضلت للحيثان بمعات كبيرة، والكفان تقبض الواحدة على الأخرى بين تمتعات الفاتحة.

---

بعد شهر ثلاثة، عاد من البلاد البعيدة ساحبا ناقته العجوز بيد، وبالأخرى يسك عقال ناقة فتية عليها هودج مزخرف موسى بالقصب، اطلت من فرجة، (نورا) ابنة حسان، قطه، ينضح وجهها بشراسة لم تريض، وفي نظرة عينها سحر يسوق سعيد المنجب، تواف وأناخ الناقتين، نزلت جات الريح وأثمت شعرها وفرت فرحة، تجه وجه نورا وهي ترنو إلى مضارب سعيد، جاء طفل صغير نظر إليهما مذهشا وجرى، وفرف كالدهد بين الأخبية، خرجت على إثره بوجه كاره، وعيون قاسية النظرات، تشع رغبات دامية، جات صرتها عجوزا ناحلة مندعة خلفها ككتان تجذبانها كي لا تنفلت ذنبة مسعورة تبقر بطن غريمتهما، والأبناء والفنون، عيونهم تمسح الأرض لا تقابل عيني الأب الشامخ في عزته، أشارت نورا إلى الأخبية المتناثرة حولها وإلى السفينة في غضب، صرخت في وجهه بين وجوم وذمول الجمع المترقب:

هذه هي الجنة للعودة ياخرف، ريثي إلى أبي الآن.

وهو جالس إلى حجر كبير يبرز من الأرض يمسح في حفر رأس ناقته، جات نورا، نظر إليها ونهض، ناولته السوط، أخذه، ولم ساعده حول كتفها، بينما العشيورة، الأبناء والحفدة الكبار والزوجات والأم، ينظرون الأحجار من بطن الجبل ويرفعون القصاع، تحت صفير السوط أو هويه على ظهر متعب أو متذمر شديد البيت الفخيم المتسع الغرفات المتراسة كالسجن.

تحسس سعيد بطن نورا المستديرة ببطن كفه المقرعة، سمع ركض الصغير، هزه الجذل، أصدر عواء منتصرا أرسله مع الريح شكرا للإله.

المساء يوشى الأشياء يوشى غامض، وفتاة من حفيدات سعيد تفرغ قرية في قدر الماء الكبير تداخل في أنفها وقع الماء مع صرخات مخاض نورا، جرت تخبر الجدة التي خرجت، وقفت على باب غرفتها، خصلات شعرها الشبهاء السائبة وانكسار ضوء المصابيح على وجهها المتقيض، لحظات حسرتها، كلها استجمعتها، لفت شالا أسود حول رأسها، تسلمت من البيت، كانت تلهث وهي تمتلئ الجبل ساعة نحو متوحد يقطن مغارة به، كان جالسا يزوم، لحيته شعواء مصفرة، أكلت ثعلبية خبيثة نصفها، وجهه متفخض باك أبدا، عيناه تمسكان ضوء مصباح الزيت المعلق على جدار الكهف، روحه حزينة، يتدثر بعبادة مرعبة من جلد الماعز، شعره تاج من الشوك، امتلكتها أوهام وخيالات الكهف فاستحاتت غزاة صغيرة ضلت الطريق، ارتدت حين قال بصوت وان يمتزج بروائح فطريات عطنة تخرج من فمه:

مطليك يا امرأة؟

وضعت صرة الطعام أمامه وترأجت، فض الصورة، ومزق بمخالبه الأرنب الكبير والتهمة، ولما فرغ منه تجشأ، مدت المرأة نحاسة الماء إليه، كرع الماء حتى سال على لحيته، مسح بمخالبه فمه، ورشق المرأة الواقعة بنظرة جمدها، أشار بكفه لها، جلست متريعة أمامه، وبأصابع مرتعشة وضعت الأذنان فالدنار في حجره، مد يده وبعث بالدنانير فوسوست له:

أريد قارورتين من السم، وأحد ناق لا شفاء منه ولا نجاة، والآخر أمهل من المدل الشخص.

---

وقف بقامته المديدة فانفرجت المرأة وارتدت إلى الخلف زاحفة على عجيزتها، ومن كوة في الجدار التقط فاروريتين،  
دسهما في كفها همت بالفراغ، أمسك بها، قال:

- قليلا قليلا يا امرأة.

خلاهما، انطلقت تعدو أخذة أحجارا صغيرة في قدميها، وأصابها تعبث بالزجاجتين في سيالة ثوبها، لا وقفت أمام  
البيت، كانت صرخات ضرتها تمرق السكون حولها، وهجاة توقفت الصرخات، تحولت إلى بكاء طفل صغير.

في الليل مزجت غلها بالسلم للناقع ونامت تركز على أسنانها، جأها المتوحد تحيط به الشياطين ومن عباته خرج  
الصباح، رأت نفسها تقف أمام نورا الجالسة صليها في حجرها يداعب الأحلام، سعيد منجذب نوصهما، كانت تحمل  
صينية عليها طعام تقدمه لهما، مد سعيد يده والتقط كوبا من لبن العبير، وكسرة من خبز الشعير، ابتسمت نورا لضرتها،  
مدت بدورها يدها والتقطت كوبا من اللبن المزوج بالشهد القائل، رأتها ترفع الكوب، وما أن أكملت نصفه، حتى أيقنت من  
رجفة عابرة أن السم قد سرى في أورصال غريمها تلتها عضبة من ناب شيطان مجنون مزقت الأضواء والمعى، انتفضت  
نورا كالذبيحة، وأرسلت نظرة مرعبة متوسلة ماتت أسرع مما ظهرت، ارتدت تقبل اللبادة الصوف، تمعض الأرض، تنهض  
من عبقرية اللحظة، تعدو في سهوب الياس، ترى ملائكة حزينة كسيفة بأجنحة دامية مزروعة الريش، تسد الأبواب عليها، لا  
شيء يطفى النار الأجاجة الأكاله، تمد الكف بالكوب النحاسي إلى الزيت، تجرع الماء في جرعات كبيرة متعجلة، فتنطفئ  
النار لحظة، يراودها فيها الأمل، لكنها تعود لتثب من جديد وتستعصر، حتى تمكن شعبان غبي من قلبها، غرس فابه القاسى  
فيه وأفرغ سمه دفعة واحدة، هوت هامة بجوار الزيت، ومن فمها خرج خيط من الدم الرعاف.

نهض في سورة غضبه، تلقى الجسد الميت بين يديه، وأرسل نظرة قاتلة إلى العجوز، سجد الجسد على أريكة قريبة،  
التقط سوطه، شد المرأة القديمة إلى سدره عجوز، ساطها، لم تقاوم لم تصرخ، لم تند عنها صرخة ندم أو ألم، بل كانت  
تسبح، في فرحة انتقامها والزوجة لهما المنجس تحت وقع السياط، حتى كادت يدها وخفت ضجيج جنونه، أندش، مال  
يلتقط حجرا كبيرا يضرب به رأسها، طائنا أن الحجر سينطلق من القفيظ، أمسك به إبهام الكبيران، ارتدى بالركن يزوم،  
يرسل مع الريح إلى الجبل عواء نذب جريح.

أربعون نهارا وليلة، عدة أيام حدادها، خيم فيها الصمت والرغبة على البيت الكبير، كان سعيد يجوس في الغرف  
بعينين حمراوين، وشعر ملبد أشعث، تفر من مشهده ونظراته الثابتة الطيور الداجنة والحيوانات الأليفة، حتى ناقتة العجوز  
أكرهته وجفلت منه وتوارى حفته خلف أمهاتهم الخائفات، هو لا يلتصم عزاء في شيء غير الشمس الحانية وهى تسبح  
عظامه الخاوية كل صباح جديد.

مرت شهور وهى تغمس أصابعها الناحلة مواضع السياط الفائرة وجروحها التى لا تندمل، وليلة وهى ترتب  
فراشها وتعدو للنوم، مسكت كتفها أصابع باردة، التفت كان الساحر اللعين واقفا يبتسم، وجهه شاحب أصفر، ظله الكاوى  
يغمر الأشياء حولها، ويخرج من متاهتها ليدخلها يلثم يدها وهى تمرج السم بحلاوة العسل، تسد به لبن الـ (سعيد)،



---

وهي تكتم النحيب راته في عتمة الليل يخرج من ضلوعها وينسحب هامسا لها:

- قليلا، قليلا، يا امرأة.

مرة، ومرة، ومرة، كانت تقف بين يديه منكسرة صاغرة كلها طاعة وحذب وأدب وهي تمد له كوب السم، تنتظر حتى يفرغ منه، تدعوه له بالهناء والشفاء، وعندما تستدير بالموت والفناء، ذلك الصباح مدت له الكوب، هن رأسه راغبا عنه، تأملته، رآته قطا خصبيا مسلما مستعلما بلا حول ولا قوة، تسكنه نظرة منجذبة اسيانة، قام عنها، خطراته المخمطرة أيقنتها تراه جالسا أسفل السدرة العجوز التي شاركتها السياط، أن السم قد سكن بدنه، أمسك بغصن قديم تدلى من السدرة وتأمله طويلا.

في الليل يتحسس بأصابعه الطويلة جسد نورا، يسمع ضحكاتها الغنجة، حتى يؤكّن الفجر، يجوس في درب متوحشة، تنتهي إليه ترجمة الجن قائمة تحملها الريح من أطراف الصحراء، يلتف خائفا بالدثار، ينهه كالأطفال، يجيء الصباح، ينهض، يجلس أمام بيته، تجيء الشمس وتجلس معه، تحنو على عظامه الهشة، وهو يرقب في أسى تغير أحوال الخلق من حوله.

المت به الحمى، جات ولبت أوتادها في جسده، تمسكه هزة عنيفة، يرتعد في عتمة الليل، يرمون فوقه الأغصية.

في الصباح خرج باحثا عن الشمس، جلس على حجر يبرز من الأرض أمام ناقته العجوز، مشى بكله الحانية على جبينها، نظر لها شاكيا، فانت حزنا عليه، راوغته دمة خائنة، شخص بيمصره رأى طيفا من قلب الجبل يقبل نحوه، ما يقبته حتى صار قبالة، كومة من الأسمال تحتها رجل يمل رأسه منها، لحيته نهبتها الثعلبية الضخيمة، عيناه تشعان بفرح المهاريس وجلد المسوسين، وقف صامتا، بأبلة النظر، سأل سعيده مندهشا:

- من أنت يا رجل؟

همس بصوت جدل:

- أنا الجنون.

كشف سعيده صدره له وقال:

- تفضل.

دخله الخبيث وأغلق صدره دونه، عيب بعقله وأطلق ضحكاته في الفضاء والخلاء حتى جاء حافته ونظرا إليه مندهشين.

تلك الليلة، استحم، لبس أجهى ثيابه، رمى على كتفه عباءة طلسماء من وير الجمل، وذر شاربه بالحناء، ومسد طرفيه وأحدهما، كانت العائلة كلها تتحلق حول العشاء، توقفت اللقعات في أكتفهم وهم يرونه ينحو نحو الباب، تبادلوا الهمس،

---

بادلهم النظر فتصنعوا الانشغال بالطعام وأوه يعضى، تسامحوا:

- إلى أين يذهب؟

جاس فى الطرقات، ولما لم يعد حتى الصباح فتشوا عنه، وجدوه ملقى بين الحصى عند سفح الجبل، بقايا من حياة تتردد بين ضلوعه، حملوا عظامه الثقيلة، أعادوها إلى البيت الكبير، كانت الحجوز تقف عند سريره، ترقب ارتعاده جسده، دخلتها الشفقة عليه، همست:

- سأنقذه.

ردت الباب عليهما، رمت فوقه غطاء ثقيلا، اندست تحته، أخذته بين ذراعيها، تداخلت عظامهما البالية الباردة، انتزعت نفسها منه، مدت أناملها تعبت به لتبعث الحياة فى مواته، همست بأسمة، لا شيء سوى انسكاب ماء الحياة من جسده، وفى جلوتها تحسست عظامه، سمعت فرقعته وهى تنهشم فى يدها، أمسكت بالهشيم، فإذا الهشيم رمادا، ينسرب بين أصابعها وهى تخرج من دناؤه، فتحت الباب ووقفت تلتقط أنفاسها المضطربة، رأت ابن ابنة حسان فى حجر مرضعة جلوب لها ضرعان كبيران، يقفز من حجرها، يحبى يتساند، يشب، يمرر يفرور، يلبس عباءة أبيه، ويمسك عصاته، يلف عاماته حول رأسه، ويتسيد الأسرة.



## إنالو كالفينو ت : محمد عيد إبراهيم

### مغامرة شاعر



• من كتاب «مُحَبَّاتٌ مَسِيَّةٌ» لِإِنَالُو كَالْفِينُو (١٩٢٣ - ١٩٨٥).

للجزيرة الصغيرة شاطئ صخري عالٍ. تنمو عليه شجيرات كُتَّة خفيفة، من نوع النباتات التي توجد جنب البحر. النوارس معلقة في السماء. هي جزيرة صغيرة جوار الساحل، منعزلة، غير مزروعة؛ في نصف ساعة يمكنك الدوران حولها في زورق، أو قارب مطاط، مثل ذاك الذي لهُذين الاثنين القائمين أماماً، الرجل يجنب بهدوء، المرأة معدودة، تتشمس. أنصت الرجل بامتصاص، مقترباً.

سألته: «ماذا تسمع؟»

قال: «الصمت. الجزر لها صمت يمكن أن تسمعيه».

في الحقيقة، كل صمت يتكون من أصوات دقيقة تطويه. إن صمت الجزيرة يتميز عن ذلك البحر الساكن المحيط بها حيث يتخلله حفيف نبت، صيحات طير أو طنين أجنحة ملجئ.

أسفل الصخر، الماء، دون خريف هذه الأيام، كان أزرق شفافاً وحاداً. تنقبه إلى الأعماق أشعة الشمس. في وجوده المنحدر الصخري تتفتح شجاء الكهوف، وكان الزوجان في قارب المطاط ينسابان إليها في كسل لاستكشافها.

لقد كان ساحلاً في الجنوب، لايزال جذاباً للسياحة، وهذان الاثنان السابحان جاءا من مكان آخر. هو أسنيلي، شاعر ذائع الصيت نوعاً؛ وهي داليا هـ، امرأة جميلة للغاية.

كانت داليا عاشقة للجنوب، عاطفية، أو متعصبة، وترقد في القارب تتكلم بنشوة ثابتة عن كل شيء تراه، وربما بنبرة عداة تجاه أسنيلي كذلك، والذي كان جديداً على تلك الأماكن، وكما بدا لها، لم يكن يشاركها الحماسة بدرجة كبيرة كما كان ينبغي عليه.

قال: «انتظري انتظري».

قالت: «انتظر ماذا؟ ما الذى يمكن أن يكون أجمل من هذا؟»

هو، مرتاب (بالسليقة ومن خلال خبرته الأدبية) من الانفعالات والكلمات الثرثرة التي يتميز بها الآخرون، ومعتاد على تكشف الجماليات المخفية والمتبذلة أكثر من تلك الواضحة والتي لا تتقبل الجدل، كان لا يزال عصبياً ومتوتراً. إن السعادة، بالنسبة لأسنيلي، هي شرط متوقع، تعيشه كأنما أنفاسك. ومنذ بدأ يحب داليا، فقد رأى علاقة الحذرة والهزيلة مع العالم في خطر؛ لكنه تمنى الابتخلى عن شيء، لا من نفسه ولا من السعادة التي انفتحت أمامه. وكان الآن متاهياً، شأن درجة الكمال التي أنجزتها الطبيعة، من حوله. صفاء الأزرق في الماء، لوحة أخضر الساحل ليصير رمادياً، لمعة زعنفة السمكة في البقعة القريبة حيث انفساح البحر كان رخياً تماماً. والتي تنبئ فحصب عن درجة أخرى أعلى، وهكذا، حتى النقطة التي ينفرج فيها خط الأفق اللامرئي كمحارة ترحى على حين فجأة بكوكب مختلف أو كلمة جديدة.

دخلاً كفيفاً. رحب في مستهل، كبحيرة باطنية من أخضر شاهب، تحت قطرة عريضة من الصخر. وفي غوره يضيق إلى ممر معتم. دار الرجل بمجدافه على القارب ليمتدع بتأثيرات النور المنوعة. كان النور من الخارج، خلال المنفذ النائي، ساطعاً بالوان جعلته مشرقاً أكثر مع النقيض. والماء، هناك، فائر، وقدائف النور ترد لأعلى، في صراع مع الظلال الناعمة التي تنتشر من الخلفية. الانعكاس والوميض يتصلان كذلك حتى حواط الصخر والقطرة الواهنة على الماء.

«هنا تتلهم الآلهة» قالت المرأة.

«صه» رد أسنيلي. كان عصبياً. وكان ذهنه الذي اعتاد ترجمة الإحساسات إلى كلمات، عاجزاً الآن، غير قادر على تشكيل كلمة واحدة.

دخلاً لأبعد فيه. عبر القارب ماءً ضحلاً: حذبة صخرية على مستوى الماء؛ ولطا القارب الآن مابين ووميض نادر يظهر ويختفي عند كل ضربة مجداف. الباقي كان ظللاً كثيفاً: يخبط المجداف بين الحين والآخر في حائط داليا، وهي ناظرة للخلف، ترى تلك الأزرق بالسمااء المنفتحة تتغير صورته بثبات.

نهضت وهي تصيح «سرطان بحراً ضخماً هناك!» صاحبت، ناهضة.

قالت، مسرورة «... أبدا... إيرا» قالت لأسنيلي:

ردد الصدى: «الصدى» ، وبدأت تصرخ بكلمات تحت تلك القناطر الكالمة: ابتهالات، أبيات من الشعر.

«وأت أيضاً اصرخ كذلك! تمن شيئاً» .

صرخ أسنيلي: «... ههههه... يااااا... صدئى يى يى... بين الحين والآخر كان القارب يحدث صريراً. وكانت العتمة اعماق.

«إني خائفة. يعلم الله أن الحيوانات...»

«يمكن أن نظل نتقدم.»

ادرك أسنيلي أنه متوجه إلى العتمة مثل سمكة الأعماق، التي تتفادى الماء المشمس.

أصرت «إني خائفة، هيا نرجع.»

بالنسبة له، أيضاً، وأساساً، فإن طعم الرعب كان غريباً. جدف راجعاً. وحالاً يرجعان إلى حيث يتوسع الكهف، يصير سألته داليا: البحر أزيق مخفراً.

«هل هناك أى أخطبوطات؟»

«كنت تريئها، فإن للياه صافية تماماً.»

«لسوف أستعم إذن.»

انزلت عبر جانب القارب، انسابت، سبحت في تلك البحيرة تحت الأرض، وبدا جسمها أحياناً أبيض (كما لو كان ذلك النور قد جرده من أى لون يخصه) وأحياناً أخرى أزيق مثل شاشة الماء تلك.

كف أسنيلي عن تجديده؛ كان لا يزال يقبض أنفاسه. بالنسبة له، فإن كونه في غرام مع داليا كان دائماً على هذا الحال. كما في مرة هذا الكهف: في عالم ما وراء الكلمات. بخصوص ذلك الأمر، في كل قصائده، فهو لم يكتب أبداً شعراً عن الحب: ولا قصيدة واحدة.

قالت داليا: «اقترّب،» ريشما كانت تعوم، فقد خلعت فضلة الثوب التي كانت تغطي صدرها؛ ورمتها إلى القارب. «دقيقة واحدة، وحلت أيضاً قطعة الثوب الأخرى التي كانت تقيد ردفيتها وسلمتها لأسنيلي.»

الآن في عارية. لحم صدرها ودفليها الأكثر بياضاً كان يبرز بصعوبة، لأن شخمسها بكامله كان يشع تلك اللعبة الزرقاء الشاحبة، وكأنها المبدوز. كانت تعوم على جانب واحد، بحركة متراخية، رأسها (بتعبير صارم، متهمك، مثل تمثال) فقط خارج الماء، وأحياناً حنية كتف والخط الناعم لأذراع ممتدة. الأذراع الأخرى، في ضربات تدليك، تغطي وتكشف أعلى الصدر، المشدود عند تمثيته. تخبط قدمها الماء بمشقة، لتدعما البطن الناعمة، والتي تميزها سرة مثل أثر شاحب على الرمل، أو نجم لحيوان رخوي. أشعة الشمس، تنعكس تحت الماء، تمسها برفق، تغلفها بنوع من اللباس، أو تجريها تماماً كلها مرة أخرى.

إن سباحتها قد تحولت إلى نوع من حركات الرقص؛ معلقة في الماء، تبسم له، مططت ذراعيها في تكور سلس للكثفين والرسغين، أو بدفع الركبة التي جالبتها إلى السطح قدم قد انجنت، كسمكة صغيرة.

أسنيلي، فى القارب، كله عيون. فهم الآن أن مامنته الحياة ليس شيئاً فى قدرة أى امرئ أن ينظره، على اتساع العين، كله غور الشمس الأكثر بهراً. وفى غور هذه الشمس كان الصمت. لاشئ هناك فى هذه اللحظة يمكن ترجمته إلى أى شيء آخر، ولاحتى فى الذاكرة.

كانت داليا تعوم الآن على ظهرها، تتراجع مع الشمس، عند فم الكهف، تتبقي مع حركة طفيفة لذراعها تجاه الخلاء، ومن تحتها كان الماء يبذل ظله الأزرق، لأشعب وأشعب، فيضئ أكثر وأكثر.

«حذار! البسي حاجة! بعض الزوارق تقترب، هناك» كانت داليا على الفور مابين الصخور، تحت السماء. انزلت تحت الماء، ملعت لذراعها. ناولها أسنيلي قطعة اللبس الصغيرتين، وقد ربطتهما عليها، سبجت، وصعدت ثانية إلى القارب.

الزوارق المقترية كانت لمصادين. تعرف أسنيلي عليهم كبعض من جماعة هؤلاء الفقراء الذين قضوا فصل الصيد على الشاطئ، ينامون فوق الصخور. ذهب صوبهم. الرجل على المجاديف كان شاباً، متجهماً من ألم الأسنان، وكاب بصائر أبيض كان يميل على عينيه الضيقتين، يُجذب فى رعشات كان كل جهد يساعده فى الإحساس بآلم أقل، أب لخمسة أطفال؛ حالة يائسة. العجوز كان على المؤخرة؛ قبعتة القش من الطراز المكسيكى كانت تتوج صورته المهزولة بهالة مهيدة، وكانت عيناه المدورتان تتسمعان بفخر متفطرس على الأرجح، وهو الآن فى جلافة السكران، فمه يفتح تحت شاربٍ متدل لايزال أسوداً، يسكين ينظف به سمك البورى الذى اصطاده.

صاحت داليا: «اصطدما الكثير؟»

أجابها: «هناك القليل»، أ. عام ردى.

أحيث داليا أن تكلم السكان المحليين. لا أسنيلي. (قال: «معها»

فأنا لا أملك الوعى البسيط. لم يبال، وتركها عند ذلك.)

والآن كان القارب بمحاذاة الزئوق، حيث ألدهان الباهت كان مخطئاً بالشروخ، وتلفه فلفات قصيرة، والمجداف مربوط بجعل ثقيل إلى محبس المجداف الذى كان يصير عند كل دورة على الخشب المتهتك عند الجانب، وهلب مرسى صدى؛ قليلاً بأريمة خطاطيف كانت متشابكة تحت المقعد - اللوح الضيق مع واحدة من أشراك السلال المجدولة، والتي تلتصق بلحطب محمر، جافة يطم الله منذ متى، ولوق كمية الشباك المصبوغة بالتنيك والمنقطة عند حوافها بشرائح دائرية من الفلين، يلصق السمك اللاهث فى رداء حراشفه الحادة، الأخضر الكاوى أو الأزرق الباهت؛ والخياشيم المبذلة لاتزال تنفط، تحتها، ملئت أحمر من الدم.

ظل أسنيلي صامتاً، لكن كرب هذا العالم البشرى كان نقيض مايتواصل به معه جمال الطبيعة من وقت قليل: كل كلمة هناك خابت، بينما هنا هياجٌ من الكلمات التى أزدحمت على باله: كلمات لوصف كل ثؤلول، كل شعرة على الوجه النحيف للصيد العجوز، الملحوق بشكل ردى، كل قشرة مفضضة على سمك البورى.

على النضج كان زروق آخر مربوطاً، مقلولاً، ومسنوداً لأعلى حصان نشر الخشب، وتحتة، من الظل، تبرز بواطن  
الاقدام العارية لرجال نانمين، الذين كانوا يصطادون طوال الليل؛ والقرب، امرأة، كلها في لباس أسود، بدون ملابس،  
تجهز وعاء على نيران الطحالب، ونيل طويل من دخان كان يخرج منها. شط ذلك الخليج كان من أحجار رمادية؛ هذه البقع  
من الألوان المطبوعة الباهتة كانت شمابيط أولاد يلعبون. الأصغر تلاحظه برعاية اخواتهم الأكبر الحزينات، بينما الأولاد  
الأكبر والأكثر نشاطاً، كانوا يرتدون شورتات من بنطلونات قديمة لناس أكبر سناً، ويجرون ذهاباً وجيئة مابين الصخور  
والماء. وعلى البعد بدأ امتداد مباشر من شاطئ رملي، أبيض ومهجور، والذي اختلى من أحد جوانبه في حقول متواصلة  
وهضادة قصب شارية. كان شاب في ملابس الأحد، كلها سوداء، حتى قبعتة، بعضها على كتفه وصرة معلقة منها، يسير  
على البحر بطول ذلك الشاطئ، مسامير حذائه تعلم قشرة مشة من الرمل؛ هو بالتأكيد فلاح أو راع من قرية بالداخل كان  
قد أتى إلى الساحل ليتسوق شيئاً أو آخر واتخذ ديراً جنب البحر لأجل التسييم المطلوب. سكة الحديد تُظهر أسلاكها،  
جسرهما، قضبانها، السور، ثم تتلاشى في النفق وتبدأ مرة أخرى لأبعد، لتتلاشى ثانية. وتنبعث مرة إضافية، كانها غرث  
في هياكة غير منتهية فوق علامات الطريق السريع البيضاء والسوداء، غيضة زيتون جائم بدأ طلوعه؛ وفي الأعلى لاتزال  
الجبال جرداء، أراض مجلوجة أو شجيرات أو صخور فحسب. تقع القرية في صدح مابين تلك الارتفاعات الممتدة لأعلى،  
البيت على رأس الآخر، تفصلها شوارع - سلام مهدت بالحصى، مقعرة في المنتصف لتجعل البغل الحرون ينساب على  
المجرى، وعلى عتبات كل البيوت نساء بلا عدد هناك، طاعنات أو بمقتبل، وعلى الأفاريز، يجلس في صف، رجال بلا عدد،  
كبار وصغار، كلهم في قمصان بيض، وفي وسط الشوارع كالمداخل، يلعب الولدان على الأرض وشاب أكبر راقد على  
الممر، خده على الدرج، ينام هناك لأن الجو أبرد قليلاً عما بالداخل في المنزل وأقل كراهة في الرائحة، وفي كل مكان،  
مضى أو دائرى، هناك سحابات من ذباب، وعلى كل حائط وكل حبل زينة من ورق الجرائد، حول الواقد يوجد رشاش  
لانهائي من برار الذباب، وإلى بال أسفلى جاءت كلمات وكلمات، كثيفة، منسوجة إحداهما إلى الأخرى، بلا مسافة بين  
المسطور، حتى لم تعد تميز بينها قليلاً قليلاً، كانت شركاً تتلاشى به أصغر المسافات البيضاء ويبقى الأسود فحسب،  
الأكثر شمولى في السوداء، غير القابل للنفاد، يائساً كصخرة

يقارب أدونيس في مواقع متعددة من كتاباته موضوع عصر النهضة العربي، ويحكم عليه بالسلب الشامل، من دون تردد كبير. ويرى الحكم، في سلبه، الشديدة، أن الفكر النهضوي مزيج من تبعية مزدوجة، تتوزع على الماضي العربي والحاضر الأوروبي، فتحاكيهما وتقلد ما جاء فيهما بامتثال كامل لا انزياح فيه. ومع أن الحكم يتكرر ظاهرياً على ثنائية التبعية والتقليد، المنسوبة إلى الفكر النهضوي، فإنه يستند، في جوهره العميق إلى ثنائية الإبداع والاتباع، التي ينهض عليها فكر أدونيس كله. والفكر العربي، في الثنائية الأخيرة، كاره للإبداع وزاجر له، على الرغم من بعض الشواهد المؤنعة على الشعر والفلسفة، والاتباع - القاعدة يكشف عن ماهية عصر النهضة، قبل قراءته، وقبل مساطة التاريخ الذي أعطاه الوجود.

يتتابع الاتباع العربي متجانساً رغم سبل الأزمنة، ويدعو في ديمومته لغزاً وفي ثنائجه أحجية، فما لا يتغير في الأزمنة المتغيرة يكسر قواعد العقل المألوفة. يدفع الاتباع - الأحجية أدونيس، كما يقول، إلى الكشف عن سرّ هذا العداء الذي يكتنه العربي، بعمامة، لكل إبداع حتى لكأنه مفطر عليه، فإن ربه، فعله المباشرة، إزاء الإبداع، هي الترويض والتشكيك والرفض على مستوى الحياة العامة، والذم والقبح على مستوى النظام، ويدفعني، بالتالي إلى الكشف عن سرّ هذا التوافق بين الحاضر والماضي في النظر إلى مسألة الإبداع، وعن السر في استمرار هذا النظر وسيطرته<sup>(١)</sup>. يأتي الحكم السلبي يقينياً ولا شورك فيه، تخبر عنه التعابير القاطعة المتحدية عن «العربي بعمامة»، وعن عداء «الفطرة»، وماضٍ وحاضر متعائلين، وحياة عامة تساوي النظام وتتطابق معه. تترجم إطلاقية العداء العربي للإبداع ذاتها في

## حين يحاكم أدونيس عصر النهضة



عصر النهضة، إذن، في حقل القطع المزدوج، وحمل آثاره فكان مزيجاً من الظلامية والنور الزائف، أو مزيجاً من ظلام حقيقي وإثارة وهمية، فما عصر النهضة، في هذا المنظور، إلا صفحة مظلمة في كتاب يلغى الظلام كاملاً. يقول أدونيس في كتابه «فاتحة لنهايات القرن العشرين»: ومن هنا يبدو ما سمعناه به «عصر النهضة» كأنه فراغ أو تجويف داخل التاريخ الثقافي العربي، وهو فراغ



ادونيس

بوجهين: الوجه الأول هو فراغ القطع مع عناصر الحيوية والتقدم في الماضي العربي، والوجه الثاني هو فراغ القطع مع عناصر الميوية والتقدم في الحاضر الأوربي<sup>(١)</sup>. إن تأمل عصر النهضة ونقلاً للقوانين السابقين، يجعل منه تكثيفاً مزدوجاً لكل السلب الصابر عن السيطرتين العثمانية والأوروبية، إن لم يكن الحقيقة الأكثر هجنة في التاريخ العربي كله، لأنه ظلام عثماني وخضعة أوروبية مظلمة مقننة بالنور.

ومع أن أدونيس يعالج عصر النهضة بلغة نظرية شكلانية، تفتقره إلى التبعية والتطبيق، فإن هذا النص، وفي اللغة التي تعالجه، يتحول إلى طلل عماق عقلياً فلا يمكن الجمع بين الظلمة الموروثة والإثارة الوافدة إلا في عقل قاصر لا يحسن التحليل والتركيب ولا يقدر على رؤية الظواهر في عناصرها المتعددة. تتأتى هذه النتيجة عن فكر مأخوذ بلغة المجاز، يعالج الإشكالية النظرية

كلمتين متكاملتين هما: السر والظفرة. والسر ما استعصى على العقل لأنه رافض لقواعده، والظفرة هي الموقع الأخير الذي يحط العقل عليه، بعد أن يخطئ التفسير. يستدعي أدونيس مفهوم «الظفرة» مصحلاً السؤال إلى أحجية والجواب إلى استبصار. لكن تحويل الأسئلة التاريخية إلى أحجية يجعل من الإجابات المرتقبة أحجية أخرى، لأن ما يقول به الشاعر يمكن أن يأخذ تكثيفه

في الشكل التالي: يصدر الاتباع العربي عن جوهر عربي معاد في طبيعته للإبداع. تتيج هذه «البداهة» الخلقة تقويم عصر النهضة قبل التعرف عليه، طالما أن الفرع استتالة للجذر الذي جاء منه، وطالما أن الجذر يحكم الفرع ويعطي الماهية والقوام.

### عصر النهضة والاتباع المزدوج

يُدرج أدونيس عصر النهضة في انعطاف عربي شامل، أسس له مسقوط بغداد عام ١٢٥٨، ومكنّته السيطرة العثمانية، واستكملته السيطرة الاستعمارية. أنجزت هاتان السيطرتان قطعاً مزدوجاً في حياة المجتمعات العربية. قطع أول يفصل العربي عن أفعه الحضاري الذاتي، وقطع ثان يفصل العربي عن الأفق الحضاري الأوربي. وفي هذين القطعين يتوالد التاريخ العربي فارغاً: «تمدّد السيطرة العثمانية بالظلامية والفكر العقيم، وتمدّد السيطرة الأوروبية بنور زائف»<sup>(٢)</sup> ولد

علاقة الفكر النهضوى بـماضيه، وعن غياب «الإبداعية»  
فى علاقة الفكر بإياه بالغرب الأوروبى - الأمريكى.

يمارس أدونيس، منطقاً، المصادرة على المطلوب،  
ويجعل من معالجة عصر النهضة أمراً نافعاً، طالما أنه  
يرى أن الانتباغ العربى ينتاج، متجانساً، منذ سقوط  
بغداد حتى اليوم. ينفى الانتباغ - القاعدة مفهومى التلغيق  
والتبعية، ويفرض دراسته الإشكالية كلها داخل فكرة -  
أساس هي: الانتباغ، فيبدو التلغيق استتباعاً والتبعية  
الرائدة أثراً لعادة قديمة. تنهزم «المقولاتان النظريتان»  
لأنهما مستفترقتان فى فكرة - أساس، سابقة عليهما  
ومحددة لهما، فلا يكون للتلفيق فى الفكر النهضوى،  
مكان، فالفكر الانتباغى، والفكر النهضوى صورة له،  
يحاكى فكراً تلغيفياً سبق يمثل «الفكر الغزالي» صورة  
له. مثلاً لا يمارس الفكر النهضوى التبعية، فى علاقته  
بالغرب، بل يأخذ بمبدأ هو قاعدة له عبادة فيه، وهو  
مبدأ: المحاكاة أو التلغيد أو الانتباغ. يشتق فكر  
أدونيس، وقد استغرقته ثنائية الإبداع والانتباغ مفهوم  
التبعية من مقولة الانتباغ، لأن الفكر المعادى للإبداع يقلد،  
منطقياً، ما يتلقى به، ولا يكون قادراً على حذف أو  
إضافة جديدين. تعود مرة أخرى إلى علم النفس، حيث  
يأخذ الطفل المعاق، الذى كانه عصر النهضة، وضع  
العبد السعيد، الذى يرضى بتعاليم سيده، من دون  
عسف أو إكراه. وهكذا تساوى لغة المجاز، وقد فصلت  
بين الأفكار والتاريخ، بين التبعية والانتباغ، بعد أن نسبت  
الانتباغ إلى فطرة وريطت الإبداع بـ «فطرة» أخرى. غير  
أن الأمر، إن تحلل من ميتافيزيقا الإبداع وأخذ بصيغة  
أخرى تضالفاً ما سبق وترفضه، إذا كانت نظريات  
التبعية المشغولة بقضايا الاستعمار والتحرر منه، ترى  
فى التاريخ الاستعماري والسلطات السياسية التابعة

بمقولات علم النفس، مثلاً يقلب عن «الفطرة» الانتباغية  
فى لفظية بيولوجية. ولعل لغة المجاز تصادر اللغة  
النظرية، وهى شكلانية، وتحولها إلى اقنعة خارجية تنقط  
منظوراً يحول الإبداع، كعسا الانتباغ، إلى ميتافيزيقا  
خالصة، كما يرى الدكتور صادق جلال العظم<sup>(٤)</sup>.

يستعيد عصر النهضة، فى اللغة الشكلانية،  
الثنائيات المتوارثة من الفكر العربى القديم:  
(الوى/العقل) و(الدين/الفلسفة) و(الروح/الجسد)  
(والقديم/المحدث).. ويضيف إليها ثنائيات جديدة:  
(العرب/الغرب)، و(النبوة/التقنية) و(العلم/الإيمان) ...  
ومن أجل إضـاح جذور الثنائية وتـجدها يـذهب  
أدونيس إلى «التاريخ الثقافى العربى» ويقيم علاقة بين  
فكر عصر النهضة والفكر الغزالي. فقد صالح  
الغزالي بين الدين الإسلامى والمعرفة اليونانية، حيث  
المسلم، الذى يمتلك الحقيقة، قادر على الإفادة من معارف  
اليونانى، الذى يثو فى الضلال. يستأنف عصر النهضة  
إذن تلغيفاً سبق، أو أنه يطلق تلغيفاً جديداً، يأخذ  
بالتلفيق الأول ويضيف إليه عناصر جديدة، ولهذا يقول  
أدونيس: «هذا الموقف التلغيفى هو الذى استعاده  
مفكر «عصر النهضة» الطوطاوى والأفغانى ومحمد  
عبيد، والذى يسود حياتنا اليوم، على مستوى النظام  
والمؤسسات»<sup>(٥)</sup>. وإذا كانت صفة التلغيق، التى تشد  
عصر النهضة إلى الغزالي هي صفة عصر النهضة  
الأولى، فإن التبعية هي الصفة الثانية اللازمة لها، نقراً:  
«هكذا أسس «عصر النهضة» لتبعية مزبوجة: للماضى،  
حيث يعرض العربى بالاستعادة والتذكر عن الممارسة  
الخلافة، والغرب الأوروبى - الأمريكى، حيث يعرض  
بالاقتباس، فكرياً وتقنياً، عن غياب إبداعية»<sup>(٦)</sup>. يتابع  
القول قولاً سبقه يخبر عن غياب «الممارسة الخلافة» فى

مصدراً لإنتاج علاقات التبعية وشرطاً لإعادة إنتاجها ، فإن أدونيس، المأخوذ بالثنائيات المجربة، يرى في الاتباع الفكرى مصدراً للتبعية والسلطات المتابعة. يشرح الشاعر ماهية الأفكار بالأفكار ذاتها، ويتصّب الفكر مرجعاً للسياسة والثقافة والاقتصاد، بعيداً عن التاريخ وعلى مبدعة من الوقائع المشخصة.

تدور تساؤلات أدونيس في علاقات ذهنية، تشق الأفكار من الأفكار، وتولد التاريخ كله من الأفكار أيضاً. تفضى عملية التذهين إلى اختزال تعسفي مزيج: تختزل عصر النهضة، في مستوياتها كلها، إلى المستوى الفكرى منه، وتختزل المجتمعات العربية، الراهنة إلى عصر النهضة، أى إلى مقولاته الفكرية الأساسية كما لو كان المجتمع العربى الراهن يشكل انتصاراً لعصر النهضة، لا أثراً لهزيئته المتتابعة. يكتب الشاعر: «وكان عصر النهضة» من جهة ثانية - جهة الممارسة، نظاماً وحياة وسياسة، يتحرك في تبعية شبيهة كاملة للغرب» ويكتب أيضاً عن «نظامنا الثقافي السياسى الحديث» الذى أنشئ على مثال غربى<sup>(٧)</sup>. يتكشف عصر النهضة فى الأحكام القاطعة انتصاراً كاملاً. يفترق الحياة العربية كلها بما فيها النظامين الثقافى والسياسى، وقد تجسدت فيه مقولات الطهطاوى عن المواطنة والنسب، وأفكار فرح أنطون ومحمد عبده عن التسامح، وأحلام طه حسين عن العقل الطليق والمجتمع الذى تطله المعرفة... تتجدد الوقائع التاريخية فى متواليات الاختزال، وتقف تبعية عصر التنوير متحققة فى التبعية المتعددة للأنظمة السياسية العربية اللاحقة. وبما أن عصر النهضة يساوى، فى منطق الاختزال، مستواه الفكرى، فإن على الأنظمة العربية الراهنة أن تكون حاضنة الفكر النهضوى وتجسيده له فى آن، وهو استخلاص لا محال له على

الإطلاق . مع ذلك فيمكن لمنطق أدونيس أن يساوى، من دون ارتباط، بين علاقات التبعية الحديثة البنية على تقليد الغرب وبين العلاقات المشدودة إلى الماضى والغارقة فى ماضوية سافرة، فيكتب: «وبين أوائل القرن التاسع عشر وأواسط الأربعينيات من القرن العشرين... كانت الآراء منقسمة فى اتجاهين عامين: أمسولى يرى فى الدين وعلوم اللغة العربية قاعدته الأولى. وتجاوبى يرى، على العكس، فى العلمانية الأوروبية قاعدته الأولى، غير أن ثقافة الأصول هى التى هيمنت وبخاصة على مستوى المؤسسة، وساعد على هيمنتها أوضاع اقتصادية واجتماعية، سياسة داخلية وخارجية»<sup>(٨)</sup>. لا وجود للمفارقة فى فكر أدونيس فهو لا يمس ثقافة أصولية، وأخرى علمانية مغايرة لها، بل يوجد الثقافتين معاً فى مخزون الاتباع، لأن الفكر العربى، فى أطيافه المتعددة، يظل اتباعياً وموحداً فى جوهره، تنويرياً كان أم من أعداء التنوير. تحتفظ بديمومة الاتباع بالمجتمع العربى واحداً ومتناظراً، سواء كان ذاتاً تواجه التبعية أو موضوعاً تعيد التبعية صياغته.

يُخلّق أدونيس الأحكام تظليفاً، انكاء على مقولة نهنية تقف فوق التاريخ، تكتمل بمقولة أخرى تطرد التاريخ وتلقيه، تحيل المقولة الأولى إلى بنية اتباعية قوامها العقم والسكون، وترد المقولة الثانية إلى بنية إبداعية جوهرها الخصب والتجدد. وبسبب العقم العربى الساكن فإن المجتمع العربى يعيد إنتاج ذاته متناظراً، من دون النظر إلى العناصر والوسائل والمواد التى تحكم الإنتاج ودوره. يسمح هذا المنظر لصاحب أن يرى العقم فى عناصر البنية الاتباعية كلها، وأن يدفع بإطلاقية الرفض إلى حدودها الأخيرة، يستوى الأمر فى حقل الثقافة واللغة والضرر مثلما يستقيم فى أحوال

في ذاتها دراسة على حدة (ص: ٨٢). وسواء جاء القول مصحلاً بالاستخفاف، أو بالمسئولية العلمية، فإن الدراسة الموعودة لن تأتي بجديد، ما دامت تحتفل بكلمات الرفض الكبيرة، وتتعامل مع جهة هامة لاتناقص فيها، وما دام أدونيس ينقد الواقع العربي من خارج الواقع العربي كلها.

### إشكالية عصر النهضة

يتطلب نقد المجتمع العربي، في مستويات كلها، التعرف على هذه المستويات في تماثلها، أو تباينها، ويستلزم الاعتراف بالزمن التاريخي لهذا المجتمع الموزع على أزمنة سياسية واقتصادية وثقافية، غير متناظرة بالضرورة. وهذا الافتراض النظري، الذي يجعل التاريخ قاعدة ومنطلقاً، لا يوائم منظور أدونيس ولا يتفق معه، فالأخير يلغي للتاريخ لحظة توحيد المستويات الاجتماعية المختلفة في مستوى اتباعي فريد، متجانس في ديمومته وثبات في تجانسه، أو لحظة تحويله للمجتمع العربي إلى جهر اتباعي، تنفضه جواهر مبدعة مغايرة، يندو التاريخ، في منظور الاختزال غلغلا زمنياً خارجياً يدور فيه إبداع يتجدد واتباع يتقادم، كما لو كان التجدد، كما التقادم، يقوم خارج التاريخ لا داخله. يرد الاختزال البسيط من مون توسعات كثيرة، إلى اللاهوت القديم القائل بـ: «في البدء كانت الكلمة»، حيث يرحل الكلام الخالق من مركز وحيد إلى مراكز إبداعية متعددة. ولا يصحب أدونيس مرجعه القديم حين يقول: «أنا في العمق، لا أثق بالتاريخ. ليس التاريخ سوى سلسلة من الاكاذيب لا أتمسك من الماضي إلا بهركة الخلق الفني. ولكن حتى هذا وجد نفسه مكبوتاً في مجتمعنا. ليس التاريخ أبداً سوى جرد للاضطرابات المتنوعة...» (١٧) يذهب التاريخ إلى لا مكان، ويتبقى الخلق الفني الذي

السلطة المعارضة، يقول: «ومن هنا تتحرك الثقافة العربية في المصحراء من شرح التراث، ومن شرح الشرح، وإعادة للشرح، وصياغة جديدة لهذه إعادة». ولا يختلف مأل اللغة عن واقع الثقافة: «اللغة العربية شكل وجرس، في الدرجة الأولى، أي قواعد مجربة قبل أن تكون انبثاقاً من الحياة أو تطابقاً مع الواقع» (٩). وكذلك الشعر: «لقد أدرك بعض أسلافنا ضرورة التجديد وحاربوا في سبيله، وكسروا أطواقاً كثيرة ومهدوا له، إلا أنهم لم يخلقوا الجديد حقاً، وبقي الشعر العربي، قديمه وحديثه، أسير قتال واحد» (١٠). وفي هذه الصدود، تتبادل السلطة والمعارضة للواقع، ويظلان وجهين متناظرين لاتباعية واحدة: «فهذا الفكر - الفكر العربي السائد - سواء ما اتصل منه بالنظام السياسي - الثقافي السائد، أو ما اتصل بمعارضته، يقوم على الإيمان بأن الحقيقة فيه معطاة سلفاً، وهي معطاة في نص - مرجع، كسامل ونهاي» (١١).

تذوب عناصر المجتمع العربي كلها في بنية عقيمة متجانسة. غير أن العقم الشامل المفترض يلغى النقد الأدوني، ويبدله إلى لعبة ذهنية عقيمة. فالنقد يأخذ معناه من ثلثس التناقضات الاجتماعية والوقوف إلى جانب نقض يراه نقضاً آخر داخل الحركة الاجتماعية ذاتها. وأدونيس يقف فوق الفرق المجتمع وينقده من لا مكان، لأنه لا يجد لاداة مكاناً في بنية عقيمة متجانسة. ولهذا يبدو نقده لعصر النهضة، من البداية، ناقلاً، إذ إن النقد يستوى في رؤية التمايزات والفواصل، ويستعصى ويستحيل في البنية المتجانسة، التي يماثل فيها بؤس الفكر بؤس اللغة التي تترجم له. حين يمس أدونيس عصر النهضة في كتابه: «الشعرية العربية» يقول: «مرحلة ما سمي بـ «عصر النهضة» وهي تسمية تستحق

لا يحتاج إلى تاريخ. يزعم عصر النهضة في لامكان، ويشرب في التاريخ الكاذب الموروث، الذي لا يغير ومض الإبداع من قامة اللامتناهي شيئاً.

لا يعترف ادوينيس بعصر النهضة، لأن الأخير ينتمي إلى زمن يختلف عن الزمن الذي يعترف به الأول. يتعامل الأخير، في حدوده المعطاة، مع التاريخ في مستوياته المتعددة، ولا يقبل الأول إلا بزمن «الخلق الفني» الذي يوازى التاريخ ولا يتقاطع معه. بمعنى آخر: إن إرجاع التاريخ إلى لحظات محدودة من الخلق الفني يجعل من إلغاء عنصر النهضة محضراً داخلياً في المظهر الأدبي وليسى ومجاهاً له. بل يقسم البشر إلى فئة متدنية تسكن تاريخاً «زائفاً»، وإلى جنس إبداعي خالق له زمنه الخاص به والمستقى في آن، وإلى الزمن الزائف المزعوم ينتسب عصر النهضة.

وفي الواقع فقد صدر الفكر النهضوي، في الأجيال المتعاقبة واللامتكافئة، من وعى جديد يوجد بين وظيفة المعرفة وتحصيل التاريخ، في شرط تاريخي يقرن، موضوعياً: بين ذات مهزومة وأخرى منتصرة عليها. فلقد تلقى المثقف العربي الحديث معرفته في حقبة مأساوية تفرض مقارنة، لا هروب منها، بين أسباب التقدم والتخلف وبين وسائل الهزيمة والانتصار. ولعل منطق المقارنة، وما يتضمنه من قرارة الاختلاف بين طرفين لامتساويين، مرجع التفاضل بالمعرفة والعلم بالتحريض، ورأى في الحاضر المهزوم لحظة عابرة وفي المستقبل المنتصر أمراً أكيداً. ومهما كان شكل وعى التاريخ في الفكر النهضوي، فإن الزمن المتساوي الذي كونه هذا الفكر وبناء، قد أعطاه بالضرورة، سلامح المشروع الثقافي - السياسي، حيث يكون على الفكر أن ينصب الحاضر مرجعاً للأزمة كلها. وبسبب هذا، جاءت أسئلة

هذا الفكر نظرية وعملية في آن أي أسئلة تبدأ من النظر وتغتش عن الإجابة في الحل الاجتماعي المقترح تجديد. ولقد أمدّ جسد النظر والعمل المشروع الثقافي - السياسي النهضوي بعناصر محدّدة، هي جزء منه وامتداد له، وأولها: اعتبار الثقافة شأنًا مجتمعيًا متحرراً، قدر الإمكان، من المراجع الضيقة، سلطوية كانت أو لاهوتية. ويتمثل ثاني هذه العناصر في وحدة داخلية بين الثقافة والسياسة، أو بين المعرفة النظرية والتحول الاجتماعي. أما ثالث هذه العناصر، وبسبب السياق التاريخي، فتجسّد بمقولة تنويرية بامتياز هي: مقولة: التقدم.

وبعيداً عن «رؤيا» شغوفة بمبذر متفرد جذره في ذاته، وعلى ميعدة عن تصدّر مشغول بخلق نص غير مسبوق، فقد مكّن عصر النهضة مشروعاً جماعياً، يطمح إلى مجتمع عربي حديث يتجاوز فواته التاريخي ويندرج في الحضارة الإنسانية العالمية. ودفعه هذا الطمح إلى الانكفاء على مقولة التقدم التاريخي التي تشقّق منها مقولات ملازمة لها، مثل وحدة العقل الإنساني، ووحدة الجنس البشري، ووحدة الحضارة الإنسانية التي تصوغها أمم مختلفة في فترات من التاريخ مختلفة أيضاً. وكان الفكر النهضوي، في أسئلته المتفائلة والقلقة، يتخذ من تحرر الإنسان مرجعاً له، مبتعداً عن مقولة الجور، في أطيافها الليتافيزيكية المتعددة، التي يمكن توزيعها على غرب وشرق مختلفين في الماهية، أو على إبداع واتباع تقيين ولا يلتقيان أبداً. وإذا كان الأخذ بفكرة الجور يلقي التاريخ في إلغاء التغير وحفظ الظواهر صماء ثابتة، فإن إنكار هذه الفكرة يفتح النص الاجتماعي على التحول والتطور بقدر ما يفتح النص الفكري على نصوص أخرى مختلفة عنه.

الأفكار، يشي بمشروع معاق، لاتبلى فيه الشروط الموضوعية رغبات المثقف ولا تستجيب إلى الشعارات التي يدافع عنها. وتتجلى الإعاقة في البون بين المجتمع والرغوب تطويره، والأفكار الجديدة القائلة ب: المرونة، والامتور، والتسامح، وحرية الفكر والاجتهاد... وربما تتكشف الإعاقة في سياق يفرض على المثقف أن يكون سياسياً، مثلاً يفرض المناورة عنصرًا داخليًا في الاقتراح النظري. فلم تكن الأحزاب التي انتمى إليها المثقف النهضوي موقعاً يقبل دائماً، بالفكر الذي يقول به، كما لم يكن للمجتمع قد تمكّن دالة الحزب السياسي ومعنى الثقافة الجديدة باعتبارها ملاحظة نقدية تتمرد على المراجع السياسية والفكرية الجاهزة.. ولهذا كانت مقولنا المثقف والحزب السياسي مقولتين حديثين، بالمعنى التاريخي للكلمة، فلا غرابة في أن تظل هاتان المقولتان هامشيتين في المجتمع العربي حتى اليوم، وعلى الرغم من نقد قائم أو مقترح، فقد عبرت فكرة النقد، التي امتثلها الفكر النهضوي، عن ضعف هذا الفكر وقوته معاً.. عبرت عن ضعفه حين قاست مستقبل المجتمع العربي بمعايير المجتمع الأوروبي، ورأت في الحاضر الأوروبي مستقبلاً قريباً، وكشفت عن قوته حين رأت ارتقاء المجتمع في تحولات اجتماعية مشخصة ومتصاعدة، بعيداً عن أيديولوجيات مجردة، تنسج الأفكار وتهشم اللوائح. وفي الصالات كلها فإن موضوعية نقد عصر النهضة تتمين بفكر ينتسب إليه ويعتق طموحاته، وهو ما لا يتفق مع إشكالية أدونيس المشغولة بأسئلة أخرى.

### نقد عصر النهضة وإشكالية أدونيس

يبني أدونيس "نقده" على مسئلة جاهزة وخاطئة، تقول بانتصار عصر النهضة، وتفتريش في النظام العربي القائم تجسده له. ترتكن المسئلة الخاطئة إلى

ويمكن لأدونيس أن يعاين عصر النهضة اتكاء على «التجوف» الذي يقوضه، أو أن يفقه استناداً على مأل سلبى، ينسبه، زوراً، إليه. غير أنه يمكن لقراءة أخرى، تحترم التاريخ، ولا تعبت بدروسه، أن تقع على أسباب موضوعية حاصرت عصر النهضة وأجهضته. ترد أول هذه الأسباب إلى الشرط التاريخي الذي كَوّن الفكر النهضوي وتكون فيه. فقد تزامنت ولادة هذا الفكر وتطوره مع تزايد السيطرة الاستعمارية على العالم العربي، ففي الوقت الذي كان فيه هذا الفكر يقاتل من أجل مشروع مجتمعي حديث، كان السياق الاستعماري يحول البرجوازيات العربية المولدة إلى بني كولونيالية تحاصر المشروع التحرري وتقوضه، وتنتج العلاقات التابعة وتمكّنها. وتحيل المسألة الثانية إلى ضعف الحركة الشعبية وهشاشتها، والتي كانت تقذف بالمثقف النهضوي، للدافع عن ملح شعبي، إلى العراء أو إلى أحضان سلطة لا يرغب فيها ويستجير بها في آن. وقد يعطى مأل عبدالله القديم صورة عن مسالة مثقفيه استتجار بحركة شعبية غير قادرة على أن تجيره، وإن كانت هذه الحركة قد دافعت عن طله حسين، بعد عقود عدة، من دون أن يتحول ذلك إلى قاعدة مرغوة، تسمى للثقف وتشد أزره. تكشف هذه المسألة، في وجهها المزدوج، عن رخاوة الأرض التي وقف عليها مشروع فكرى تحرري، لم يعثر على القوى الاجتماعية التي تسنده، فالبرجوازية التي ينتسب إليها، منطقياً، كانت عاجزة وقاصرة مثلاً كانت الحركة الشعبية وليدة وعاجزة عن الوقوف. لا يتضمن الدفاع عن عصر النهضة موقعاً يبجله ويرمي عليه بالتدليس، فقد سكنت أفكار هذا العصر تناقضات عدة مشروطة بزمانها، ليس آخرها ثنائية العلم والإيمان، أو الأصالة والمعاصرة. إضافة إلى هذا فقد اتسم الفكر النهضوي بتضخيم لدور

شكرى فيقول: «كانت قبحنا هي العدل والحرية، وكنا ضد الاستعمار الأجنبي والاستبداد الداخلي فما هي قبحكم؟»<sup>(١٣)</sup>. يرى السيد العميد ذبول عصر النهضة، حيث يتكاثر الكلام العقيم وتنحسر مساحة القول النافع. إن كان طه حسين المقاتل، نظراً وعملاً، من أجل قضية نهضوية، يرى قضية التزلم بها وسامه في



جبران خليل جبران

صياغتها، فإن أدونيس المنقطع إلى «قضية الإبداع» يرى فيما يريه طه حسين نصراً نهضوياً. بمعنى آخر: إن احتفال أدونيس بقضايا مجردة، يؤدي إلى نفي التاريخ وطرده، وإعاقته عن التعرف على قضايا مشخصة، لا توجد إلا في التاريخ الذي أعطاهم الولادة والإضافة معاً. وبسبب اختلاف الموقفين إلى حدود التناقض يكون الفكر المهزوم، في نظر طه حسين، فكراً متصمراً، في نظر أدونيس.

ينقض أدونيس عصر النهضة بثنائية الإبداع/الاتباع، التي هي لجاز اللغوي الضعفاء لثنائية أخرى هي: الشعر/اللاشعر، أو: الزمن/اللازمن، لأن الشعر عند أدونيس هو الزمن، يتحول الشعر في الثنائية إلى خلق معجز لا نظير له، أو إلى انشاق لا يقبل التفسير، يدعوه الشاعر بـ: «المعزة الشعرية» وهذا الانشاق المعجيب المنقطع في ماهيته عن الأجسام الأدبية الأخرى؛ يزود الشاعر بالوظيفة التمايزية بمنظور خاص إلى العالم، يقيس ماهية الأزمنة بماهية الشعر المخلوق فيها، أو بماهية الشعر الذي يخلق الأزمنة ولا يحتاج إليها. وبما أن أدونيس يرى في شعر عصر النهضة شعراً تقليدياً لا جديد فيه، فإن على ماهية العصر أن تكون تقليدية على صورة الشعر التقليدي الذي صدر عنها.

اختزال متواتر. تختزل، أولاً، الزمن التاريخي المتعدد الأبعاد إلى سطحه الفكري، وتُرجع السطح الفكري، ثانياً، إلى ثنائية عناصرها التطبيق والتبعية. وتختصر سيرورة التبعية المختلفة العناصر إلى جوهر فكري مجرد. ينتهي في الاختزال ثلاثي الوجوه مفهوم الدولة، الذي لا تبعية من دونه، فأجهزة الدولة هي حاضن

التبعية وشرط نتائجها. فالأفكار للامتجاسة، كما النظريات المنسقة، لتلتج تبعية، لأن ممارسات أجهزة الدولة هي التي تنتج التبعية في أشكالها المختلفة، ومنها التبعية الثقافية.

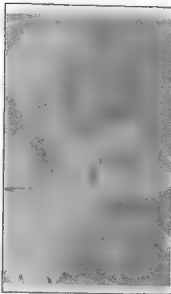
إن منطق أدونيس القائم على تزليم الأسئلة يجعله مفكراً من منطق طه حسين، الذي رفع عصر النهضة إلى ذروته وعایش بداية أوقله بمجن شفيف. يقول طه في آخر مقابلة أجريت معه: «يخيل إلى أن ماكافينا من أجله، هو نفسه لا يزال يحتاج إلى كفاكم وكفاح الأجيال المقبلة بمدكم. قلت لك منذ قليل أننى في آخر أيامي، أودعكم بكثير من الألم وقليل من الأمل. أكرر لك العبارة مرة أخرى: أين أبناء جيلى؟ لقد عشت لسوء الحظ بعدم، ثم أن جميعهم ماتوا وفي قلوبهم حسرة، مرارة سلامة موسى كان يجيد إخفاها وراء محبة الغامرة للبشر وعشقه الصوفى لمصر وإيمان الرومانتيكى بالمستقبل، خيبة العقاد كان يجيد إخفاها وراء كبرياته العنيد واحترامه لنفسه وحرصه الشديد على كرامته. كافح العقاد من أجل الحرية، وكافح سلامة موسى من أجل الاشتراكية، فهل انجزت هذه أو تلك حتى تقرروا أن دورنا قد انتهى أو لتتخلوا علينا بالبحث عن دور... ثم يرفع طه حسين صوته وهو يرد على أسئلة غالى

## حوارية عصر النهضة وتلفيقية ادونيس

يشكل التلفيق صفة عصر النهضة الأولى، كما يرى ادونيس. ويتلّى التلفيق المفترض في منظور فكرى نهضوى متناقض، يوحد بين الحقيقة الدينية الإسلامية، والمعرفة الوضعمية الأوروبية، التي تتجاوز الدين ولا تحتاج إليه. كان الفكر النهضوى يحمل تهاافته في داخله، لأنه يركن إلى مبدأين فكريين لا متجانسين، لا يمكن لهما أن يشكلا وحدة فكرية متجانسة. وسواء كان هذا التلفيق صائباً، أم متعسفاً، وهو اقرب إلى الاحتمال، فإن ادونيس لا يلبث أن يأخذ بالمنظور الذي ينكره،

على الرغم من اختلاف السياقات والوقائع والمعرفة «الملفقة». كما لو كان دور «الفكر الناقذ» الهدم المجاني لأى فكر آخر، صادر عن ذات أخرى، من دون التوقف أمام ما يجب رفضه وما يجب الاحتفاظ به.

ويعطى كتاب ادونيس: «الصوفية والسرالية» صورة عن تلفيقية مثقفة، تهجر أسئلة عصر النهضة التحريية، كي تفتح على أسئلة مدرسية تحوّل في فضاء «الروح العالمية» الباحثة عن غبطة ورديّة لا زمن لها. والكتاب، كما يشير عنوانه، قراءة في «تجربة لا شعورية» تتوزّع على الشرق والغرب، يقاسمها صوفى شرقى وشاعر غربي، يوحّدُهما البحث عن المطلق، ويقربهما تشابه السبيل المفضية إليه. يجرد الكتاب موضوعه من تصديدهات المكانية والزمانية كلها، ويكتفى بنسق من الكلمات مساوى بين ابن عربي وأندريه برينتون، ويقصر المسافات بين رامبوي والحلاج. يتحول



ادونيس

يقول في كتابه: «صدمة الحداثة»: «لم يطرح «عصر النهضة» (بإستثناء جبران)، على مستوى النظام الثقافى الذى ساد، أى سؤال جديد حول مشكلة الإبداع الفنى، وإنما كرز الأسئلة القديمة. لذلك لم يقدّ الغطر فى الموروث، ولم يفهم معنى الحداثة. ومن هنا لم يترك وراءه ما يمكن التأسيس عليه أدبيّاً اليوم. بل أنه «أحيا» ما كان يجب أن يظل «ميتاً»<sup>(١٤)</sup>. ومع أن فى المعاد الذى قدمه جبران ما يؤكدّه مجدداً حقيقياً، أو رائداً فى التجديد، فإن ما يستهوى ادونيس فيه هو تماهى الشاعر والبنى، قيل أى شيء آخر.

يحول عصر النهضة إلى موضوع التاريخ الذى يهلك ويركب العناصر التى أعطت عصر النهضة والأدب الذى ولد فيه والشعر المنتسب إلى هذا الأدب. وادونيس، على طريقته، يفسر التاريخ بالشعر، عوضاً عن أن يبحث فى التاريخ عن تفسير للظاهرة الشعرية. أى أنه يعطى، فى التجديد الأخير، قراءة شعرية للتاريخ، بعد أن يحوّل التاريخ إلى موضوع مدّس والشعر إلى موضوع مقدّس، الأمر الذى يقيم فروقاً كلياً بين الموضوعين، ويقدم قراءة مستحيلة للموضوعين معاً. ومع أن الشاعر يشير بكلمات ومضية إلى بعض العناصر المنتمية إلى الموضوع التاريخى، فإن الشاعر يلقى عصر النهضة قبل أن يقترب منه، ويحوّله إلى موضوع وهمى تنسجه الأسئلة والإجابات الوهمية أيضاً. إن عملية الانتراب/ الإلقاء، التى تسم موقف ادونيس، فى علاقتهم بعصر النهضة، تقود صاحبها إلى الوقوع فى الثنائية التى ينسبها إلى عصر النهضة، وهى: التلفيق/ التبعية.



الموضوع، بعد تجديده، إلى علائق بين كلمات وأسماء، إذ حضور كلمات: الشطع والإشراق، واللامرئي، يستدعي صوفياً زاهداً وسريالياً مقبلاً على مباحث الحياة كلها. غير أن حضور الكلمات لا يستقيم إلا بالقاء مواضيعها الخشفتة، ذلك أن «اللغة الخالقة» تتلف الأزمنة الخارجية كلها، وتحفظ به «الخلق اللغوي» زمناً وحيداً، وهو ما يذكر ياقانيم التسمية المتعالية، حيث تحضر المواضيع بعد حضور أسمائها مباشرة.

في كتابه الشهير «تاريخ السريالية» يقدم **موريس نانو** دراسة رائدة عن الموضوع الذي يقاربه، مما يجعل كتابه مرجعاً لكل بحث يود استئناف الموضوع ومده بإشارة جديدة. ولأن الكتاب هو ما هو عليه، فإن نانو يبتعد عن التجريد اللامحدّد، ويربط الموضوع بسياقه، ويدرس ظاهرة السريالية في تحديدها التاريخي، ولهذا فإنه يستهل الموضوع بقول لأراجون هو: «لم يعد ممكناً النظر إلى السريالية بمعزل عن زمانها»<sup>(١٤)</sup>، ويقوم ببناء الموضوع اعتماداً على قول الاستهلال. وفي هذا التصور، تتم دراسة السريالية على مستويين، يربط المستوى الأول الظاهرة بجملة الوقائع الاجتماعية والتاريخية التي أسهمت في صياغتها، ويربط المستوى الثاني بين الظاهرة، وهي أدبية - فنية، والظواهر الأدبية - الفنية التي سبقتها. وتتقدّم السريالية، في هذا التحديد المزجج باعتبارها ظاهرة تأخذ دلائقها من شرطها التاريخي المميز لها، ولا يمكن وعيها وتمثل خصوصيتها، خارج هذا الشرط أو بعيداً عنه. هو شرط لا يعترف به أدونيس ويخصيه عن دراسته إقصاء كاملاً.

يحمل الموضوع الأول في كتاب نانو عنوان: «الحرب»، وهو عنوان يرمي إلى الحرب العالمية الأولى، في نتائجها المساوية للعديدة، التي تعلن عن فشل غير

متوقع وخيبة أمل كبيرة. فالمعرفة الإنسانية التي غيرت في الطبيعة أشياء كثيرة تكشفّت عاجزة عن تغيير الإنسان الذي ظلّ موضوعاً للقمع والاستغلال ولأموال الحروب. إن تقدم العلم وثبات الإنسان في اقترابه أطلق العقل متروكاً ضد فشل متعدد الوجوه: فشل المجتمع في تنظيم قواه المنتجة، وفشل الإنسان في ردع المجازر المتلاحقة، وفشل العلم في تركيز إبداءه للأهداف الخيرة، وفشل الفلسفة في إيقاف الإنسان والنزاع عن إنسانيته، وفشل الفن في الارتقاء إلى منظور أخلاقي مسئول، بل فشل كلّي لمذنية تنقلب على ذاتها وتلتهم عناصرها بلا ميلاذ كبيرة. رفضت السريالية فشل المذنية الغربية الحديثة، واتكأت على معطيات من هذه المذنية، لتدعو إلى مذنية جديدة، أي أن رفضها لما هو قائم أخذ شكل دعوة إلى التحرر شاملة، ندوة إلى التحرر من العقائدية انصارمة، ومن الاستغلال الجماعي، ومن الروابط العائلية والمورث الديني وعبادة الربيع والنظفة، ودعوة أيضاً إلى التحرر من الأشكال الأدبية والفنية واللغوية التي تعوق انطلاق الإنسان وتراكم مكبته متعدد الأبعاد.

ويقدر ما حاولت السريالية، في حدودها الذاتية، أن تكون إجابة على أسئلة واقع اجتماعي محدد معمور بالفشل والخيبة، فقد سعت أيضاً إلى أن تكون امتداداً للمعارف الجديدة في زمانها، فاستفادت من **فرويد** ومقولاته عن اللاوعي والمكبوت، ومن **برجسون** الذم وأجه العقل بقوة «الدقة الحيوية»، ومن **هيجل** المعجز القائل بالتجاوز **الشموري**، وصولاً إلى **ماركس** المجرّس بثورة كرنية تنقل الإنسان إلى زمانه التاريخي الحقيقي. وإضافة إلى فلسفات تستمطها في المنظر والرؤية. أرادت السريالية أن توازي، في جديدها، الاكتشافات العلمية

الجديدة، التي غيرت شكل النظر إلى المادة والإنسان، والتي جاءت بها الفيزياء المعاصرة، مثل اكتشافات أينشتاين، ومايكنزبرج ولوى دوبروي<sup>(١٦)</sup>. وبسبب هذا الوعى التاريخي، شائماً كان أو واضحاً، فإن السريالية قد وقعت أيضاً على المواد الأدبية والفنية المحددة التي توائم أغراضها، فرات في التكعيبية والمستقبلية والدادائية سلفاً لها، ثمما تعاملت مع ما يلي مقاصدها في تراث رامبو ولوتريامون. تتجلى السريالية في هذا التعيين انعكاساً مزدوجاً لزمانها التاريخي فتعكس الوقائع الاجتماعية وتعكس الوقائع الثقافية القائمة في الوقائع الأولى والصاعدة عنها.

يفضى أدونيس الوقائع في دلالتها المزدوجة، ويكتفى بتكنيك مزعوم يتوزع على الصوفية والسريالية مثل: الهلوسة، والتداعي، والإشراق، والموضوع الخيالي، واللغة العفوية، وإطلاق الخيال، ورؤية ما لا يرى... غير أن التكنيك من دون تمييز لا وجود له، الأمر الذي يحوك المفاهيم النظرية في لغة أدونيس إلى كلمات لامواضيع لها. فمفهوم الحب الذي يقول به السريالي غريب الغربة كلها عن معنى الحب لدى الصوفي، فالحب الأول يقع على المحسوس وعلى المرأة أولاً، والحب الثاني ينزع إلى مطلق عصى على التحعين. وكما اختلاف الحب يكون اختلاف الرغبة، فالصوفي يهدر رغباته كلها في رغبة وحيدة تنبثق إلى الوصال الإلهي، والسريالي يتطلع إلى إشباع رغباته كلها في عالم ذنوبي لا مكان للإلهي فيه. أما «إماتة الجسد»، وهى وسيلة الصوفي وغايتها في أن، فتعبدولدى السريالي أحجية، لأن هدف «الثورة السريالية» تحرير الإنسان عقلاً وروحاً وجسداً ولغة وغرائز. وربما يتخيم الاختلاف شاملاً بين الصوفية والسريالية في الرجوع إلى معنى الوحدة والانقسام

ليدهما، تهدف السريالية إلى تحقيق الوحدة وتجاوز الانقسام، في المستويات جميعها، فيكون الإنسان موحداً من نون مرجع خارجي، بقدر ما تتوحد الرغبة والعقل والعقل والبدن، والفكر واللغة، يقول فريدماند الكيه، وهو من أفضل دارسي السريالية، في كتابه: «عزلة العقل»: «على نقيض كل أشكال الانقسام وكل الثنائيات، فإن الغاية الجوهرية للسريالية هى تحقيق وحدة الفكر والرغبة، ومن ثمة، تحقيق وحدة العالم والإنسان»<sup>(١٧)</sup>.

تتطلع السريالية إلى وحدة الإنسان المحسوس في عالم مادي موحّد ومحسوس. أما الصوفية، التي حلت بدورها بالوحدة وتجاوز الانقسام، فإنها لم تحقق إلا وحدة وهمية، لأنها رأت في فصل النفس عن البدن وفى فصل العالم المادى الوهمى عن العالم الموحّد الحقيقى شرطين ضروريين لإنجاز الوحدة الصوفية، أى أن: «الوحدة التى ينادى بها المتصوف هى وحدة بين الذات (النفس) المنسلخة عن البدن (رمز الحياة)، وبين الوجود (التعدد) الذى تمحّك إلى نور الحقيقة: إنها وحدة تقع خارج الوجود وليس داخله. وهكذا استطاع المتصوّف أن يبدع نظرية تقع خارج الوجود وليس داخله. أعنى خارج شرط الإبداع<sup>(١٨)</sup>. وقد يبدو، ظاهرياً، أن التجربة الصوفية تتجاوز للانقسام وتبلغ الموحّد، من خلال توحيد العقل والبصيرة والمتناهى واللامتناهى والمركب واللامركب. غير أن هذه التجربة تنفى ذاتها بذاتها، عندما ترى فى الوجود المادى وجوداً وهمياً، وتقيم الحقيقة فى مدار المطلق. وهذا التصور للتجربة فصلها تاماً عن التجربة السريالية التى تنكر للمتناهى وتتطلع إلى وحدة محسوسة فى العالم المادى الموحّد، لا فى ماوراه.

ترى السريالية، كما يؤكد الكيه، أن الإنسان كلّ، جذره فى ذاته ولاجذر خارجه، يحدد معنى كل ماعداه،



حافظ إبراهيم



سلامة موسى



أحمد أمين

سمحت للفيلسوف هرديثاند الكيهي أن يوجد، نسبياً، بين الوجودية والسريرية، وأن يبصر فيها احتياجاً فلسفياً حديثاً داخل الفلسفة الأوروبية الحديثة ذاتها. ولعل الرجوع إلى هالتر بنيامين في كتابه «الشعر والثورة»، وإلى إرنست بلوخ في كتابه «ميراث زماننا» يكشف عن المكان الواسع الذي يحتله تضرع الجسد والحواس في السريالية.

تأخذ السريالية بمفهوم يتقدس الإنسانى والدينى ويستتكر ماعدا، وينظر بغضب وريبة إلى ما يتعامل مع الإيمان الدينى. إن مادية المنظور، كما ارتباطه الوثيق بفترة من التاريخ الأوروبى الحديث محددة، تلغى كل إمكانية، وأهمية كانت أصلية، فى الربط بين السريالية والصوفية، وترمى بهذا الربط من دون عناء كبير، إلى مهاد التفتيق المتعمك، أو إلى زوايا للتمارين المدرسية الناقصة. فعلى نقض السريالية، وعلى فراق كامل مع العناصر الفكرية والعوامل التاريخية التى أطلقتها،

واقعاً كان أو قيمة، فهو مبدأ الأشياء ولا مبدأ سابقاً عليه، أو قادراً على الوقوف فى وجهه<sup>(١٩)</sup>. وإقامة مرجع الإنسان فى ذاته يرفعه إلى مقام المطلق، ويدفعه إلى معارضة أى مطلق آخر، ونقض مفهوم المتعالى. مادياً كان أو روحياً. ويسند الكيهي قوله بالإشارة إلى تعبير بروتون الفاضب من فكرة الإله، ومن كل فكرة تقترح على الإنسان مرجعاً خارجاً. فالإنسان هو مصدر الوجود، ومبصر حضوره، لا يقاس بقيره بل تقاس الأشياء به، مما يسأرى بينه وبين الحرية مساواة كاملة. وهذا ما يفسر جملة أفنديه بروتون الشهيرة: «كلمة الحرية هى الكلمة الوحيدة التى لاتزال توظف فى حماسة». ومهما كانت حدود الفل و الإقراط فى فلسفة السريالية، فإنها تظل نتيجة أكيدة لفلسفة التنوير الأوروبية والتحولت الاجتماعية التى لازمتها، تركن إلى مقولة الإنسان وتؤكد الإنسان مطلقاً، ويتكى على العقلانية الكلاسيكية وتتردد عليها، وتمزج بين ماركس وفرويد مزجاً يعترف بذاتية الإنسان كاملة غير منقوصة. وهذه الأسباب هى التى

مفردات: «الأسطورة، واللازمانى، والحضور الدائم» وتخلق زمناً إنسانياً ومعياً، يتبادل فيه البشر وتتساوى فيه قضاياهم. يكشف الغياب الحقيقى للحضور الإنسانى المثلث والمزعوم، عن منظور يستبدل الوهمى بالحقيقى ويؤلف بين ما لا يقبل التالف، أى أن تطبيقية المنظر تفرض التلقيق مبدأ لكتاب «الصوفية والسريرية» وحاضماً له.

إضافة إلى ذلك، فإن تطبيق الفكر النهضوى اجتهاد نظرى معاق، تلخذ فيه المقولات النظرية المرغوبة مرقع الأرواح في علاقتها بالاسماء الغائبة بها، أى أنه اجتهاد جماعى يسائل الواقع المطلوب تغييره ويهشم الذات الحاملة للافتكار. وهذا ما يقيم رابطة وتقى بين الأفقانى ومحمد عبده وبين الأول وعبدالله القديم، وهو ما يحض محمد المويلى على الثناء على من سبقه ويحفظ حافط إبراهيم بنى على قاسم أمين، وهو الأمر الذى سيُرحد لاحقاً بين موم طه حسين وأحمد أمين وبين أسلام الأول وتمنيات سلامة موسى. فى هذا كله تسبق الغاية التحررية، وهى اجتماعية وجماعية، معادلات الفكر، تطبيقياً كان أو نسبى الاتساق، أما أنوفيس فيفتح عن المرنى ويحتفظ بـ «حديث الطب»، فيرى فى عصر النهضة صفراً، ويفضى وجيداً، يفتش عن «إبداع لا زمن له»، وفى «بحث التمسّد» يوحّد بين الصوفية والسريرية، ويرى فى شائنها ما لم يره غيره. وهذا ما يدفع إلى القول فى مقدمة كتابه: «هكذا علينا أولاً، فى الكلام على الصوفية، أن نهمّل القول السائد عنها، وأن نهمّل بخاصة، للتأويلات للمذهبية حولها وعنها»<sup>(٢٢)</sup>. ويمكن لهذا المنطق الذى لا يكثر بالأسناد أن يعيد لورته، ويرى فى السريرية ما شاء له أن يرى حتى تكون ما شاء لها أن تكون، بعد إهمال القول

تطلق الصوفية من تصور دينى يستبعد المادية والتاريخ معاً، ويذيب الوجود كله فى أثر روحانى ملخوذ بروية ما لا يرى والإعراض عمّا يرى، فالمرئى ظلام واللامرئى نور والطريق إلى النور يخلق أنواره: «ويعتقد هذا المذهب الإشرافى (الصوفى) الذى يقوم على أساس التخطيط الدورانى للوجود وسيلة منهجية لمخرج الروح وهى فى صميمها نور على نور... عروجهما إلى العالم النورانى الأعلى حيث تسكن إلى جوار الأنوار المجردة العليا. وذلك بعد استبعاد العوائق المادية التى تعوق حركة انطلاق النفس إلى موطنها الأسمى فى عالم الروح»<sup>(٢٠)</sup>. تستبعد الصوفية ما تحتل به السريرية، مثلما يطرده السريالى العناصر التى يرى فيها الصوفى قاعدة لتجريته.

تتيح قراءة كتاب «الصوفية والسريرية» تأمل دالة التطبيق الذى يرى به أنوفيس الفكر النهضوى، ويعود بدوره ليأخذ به، من لحن أن يرحد هذا التامل بين التطبيق الإشكالى والتطبيق المدرسى. فالتطبيق الأول، كما يذهب الشاعر، ورت أصوله من تطبيق سبق، وجاء تطبيقاً اتباعياً، فى حين أن التطبيق الثانى، المنبثق من خالقه، لا جذور له ولا أصل، أى أنه تطبيق هجين، مع ذلك، فإن فى سياق التطبيق الأول وغاياته وزمنه، ما يفسّره، من حيث هو مشروع تحريرى معاق، فى زمن تاريخى معاق أما التعبير الثانى فيقتصر بأسطورة الشاعر - الرسول، الذى تتزعم «رسالته العالوية» عن مسائل البشر المادية، فيعرض عنها ويكتفى بـ «تأمل الأرواح». وهذا ما يوقع إليه الشاعر حين يقول: «وكنت أرى فى الأسطورة بخاصة، ما يتفق لى هذا المنظر اللازمانى، الذى أنظر به إلى الوضع الإنسانى، وما يعمق الشعور بالواصل والاتصال مع البشر، الحضور الدائم»<sup>(٢١)</sup>. تتضافر

الأوربي السائد» الذي جاء حولها ومنها. إن البدء من جديد خالص مصدره «أنا» مبدعة، هو مرآة للتطبيق وأية له، لأن الجديد الخالص، في المعرفة لا يوجد له، بل أن القول بجديد خالص أمثان للمعرفة وتحقير لها.

### معرفة التعلّم ومعرفة الاستيراد

نصل الآن إلى تهمة التبعية التي يلصقها أدونيس بـ «عصر النهضة»، تتأتى التهمة عن استسهال للمحاكاة مزدوج، يضم معنى التبعية ومعنى انتقال الأفكاري أن: يخلط أدونيس، في المستوى الأول بين المستوى الثقافي، اللامتناهية في جوهره، والمستوى السياسي، الذي يرد إلى السلطة والمصالح الاستعمارية، ويستأنف، في تخليطه المزيج إلغاء التمايزات والتعلق بالمطلق، حيث الغرب جوهر يتساوى فيه السياسات والثقافي ويتماثل فيه الثقافي بالاعتصاف وينماها معه، يقدم، في هذا التصور، الفرق بين عالمية الثقافة وكونية المعرفة، إذ يُحيل المفهوم الأول إلى المركزية الأوروبية التي تعين معنى الخطأ والصواب من وجهة نظر للمصالح الأوروبية الاستعمارية، بينما يتعامل المفهوم الثاني مع المعرفة الموضوعية، التي لا تترهن إلى عرق أو لون أو عقيدة دينية. لقد تعامل «عصر النهضة» مع الثقافة الأوروبية من وجهة نظر المعايير الموضوعية للمعرفة الإنسانية، أي أنه قرأ تلك الثقافة من وجهة نظر زمنه التاريخي الخاص به، الذي يتناقض مع الزمن التاريخي الأوروبي ويختلف عنه. ولعل تلك القراءة المختلفة كانت سبباً من الأسباب التي أنتجت ثنائية العلم والإيمان، أو الحداثة والأصالة، أو التجديد والتراث، في تناقضاتها المتعددة، ولم يكن هذا العصر، في الحالات كلها، ينطلق من ثنائية الشرق والغرب أو ثنائية الماضي والمستقبل، إنما كان مشغولاً بالزمن التاريخي الحاضر، وبالأستلة

الصارورة عنه وبالإجابات الموافقة له، وهذا ما يجعل مقولة: التقدم، تسكن الخطاب النهضوي، في مستواه الظاهري وفي مستواه الآخر العميق .

وربما يكون من العسيف بكان تجاهل الحوار الدألي الذي ميز الخطاب النهضوي، وبقاه من الأحكام القطعية الناجزة. فقد كان هذا الخطاب يتلمس الإجابات، كما الأسئلة، بعيداً عن اليقينية المطلقة، الأمر الذي جعل منه خطاباً مفتوحاً، يوحده الهدف، ولا توحده، بالضرورة، السبل التي تفضي إليه، ويتضح هذا الانفتاح في قراءة الفرق بين محمد عبده وشبلي شميل، أو بين الكواكبي وخير الدين التونسي بل أن هذا الانفتاح المصور بالتجسس، واستقراء الواقع، يستبين في كل خطاب نهضوي مفرد، بسبب موضوع الانتقال الاجتماعي المرغوب، الذي تشتق منه الأسئلة وتعود إليه الإجابات وهذه الصفات مجتمعة، وتحتضن الصوار والانفتاح ونسبية القول، تجعل الحكم الكلي والنهاية على الخطاب النهضوي متعسفاً ومثلاً بالتعمل والمصاردة، لأن حكماً، كهذا، يستلزم ويطلب خطاباً منجزاً وقطعياً ولا نوافذ فيه .

وبما كان شكل الحكم الذي يمكن أن يرسم به على «عصر النهضة»، فإن الفكر الذي انتمى إليه وحده، وباشكال لا متكافئة، بين الأجتهاد والسياق التاريخي. ويمكن أن يكون هذا الفكر في بعض حالاته قد ابتدأ من السياق وضل عنه، غير أن هذا الضلال المفترض يفسر يتعدّد السياقات لا بالهروب منه، وهو ما يكشف عن حضور العلاقة، واضحة كانت أو قوية، بين الوعي والتاريخ، وهي علاقة تتطير منها أفكار أدونيس بتجديدها إبعاداً، لأن الفصل بين الفكر والسياق هو سمة «بعض» ما يأتي به أدونيس.

ويعطى مرقوف أدونيس من علاقة الأديب بالعلم صورة عن الموقف الفكري المنبع عن سياقه، بل يعطى، وبشكل أدق، صورة عن استيراد إشكاليات فكرية أوروبية، بعد خلوعها عن سياقتها، وإعادة صياغتها عربياً، أى إقامتها على سياق غريب عنها أيضاً. نقرأ فى كتاب «الشعرية العربية» السطور التالية: «هكذا أخذت اتجه فى طريق تناقض الطريق العلمية، بوصفها تقنية محضه، وتناقض العقلانية التى تؤسس لها، أو تصدر عنها. وأخذ معنى «التقدم» يتغير فى وعيى. صرحت أمى شيئاً قضيضاً أن جوهر التقدم إنسانى - أى أنه نوعى وأيس كميّاً، فذلك الغريب الذى يعيش مثلاً، بين الحاسبة الإلكترونية والمركبة الفضائية ليس أكثر تقدماً، بالمعنى الإنسانى العميق، من هذا الفلاح العربى الذى يعيش بين الشجرة والبقرة» (٢٢). يعتمد أدونيس، مزقاً عن زمن التقنية بالعلمية والعقلانية، ويتراجع إلى زمن البراعة الأولى، إذ الروح للممستنة تنشر الدفء على ماضولها، وإذ «الشجرة والبقرة تصدان عن الإنسان المطنن كل اضطراب محتمل، والاطمئنان، فى شكلية، يزجر الحاضر ويؤسل الماضى. ولهذا نقرأ أيضاً: «هكذا كان وعى العلم يوجهنا بقوة نحو المستقبل، فيما كانت إيماننا تتبع طريقاً ما، نحو ماض ما، أكثر إنسانية ودفئاً» (٢٤). يتابع الشاعر - للرائى نهج، فبعد الحنين إلى زمن الفطرة الأولى وإلى زمن لم يكن فيه العقل سيداً، يفتح الشاعر - الرأى على أقاليم الأسطورة وكهوف اللاوعى المسكونة بأرواح الأجداد، وعندها يكتب: «صرت أبحث عن طرق مسفايرة لا تنفى هاجس المستقبل، ولا تنفى الماضى بإطلاق طرق تحتضن، على العكس، ماضياً ما - الأسطورة، الصوفية، العناصر السحرية واللامعقلانية، الأقاليم الغامضة فى الذات، وذلك من أجل أن أبتعد عن عقلانية العلم الباردة...» وكتبت

أرى فى الأسطورة، بخاصة، ما يتيح لى هذا المنظر اللزمانى الذى أنظر به إلى الوضع الإنسانى» (٢٥).

تعمل كلمات أدونيس أشياء كثيرة من خطاب «الشرق الخلقى»، فى خصائصه الاستشرافية التقليدية، وقد اضيفت إليه نزعة تبشيرية غائمة، مأخوذة بـ «اللازمانى» الذى يوجد، وهما، بين بشر تقسمهم الوقائع الحقيقية، يندثر التاريخ فى غمام الرؤيا، وتلف البلاغة فوق أطلاله المهمة تتاجى بلاغياً «إنساناً عالمياً» لا وجود له. مع ذلك، فإن السؤال لا يس الأسطورة وأقاليم الروح الغامضة والأزمة البلاغية العائمة، بل يمس نقطة محددة هى التالية: يلتقط أدونيس إشكالية فكرية تخص المجتمع ما بعد الصناعى ويطبقها على واقع عربى لم يظهر بثورته الصناعية قط. أكثر من ذلك، يلتقط أدونيس أفكار ما بعد - الحدثة الأوروبية، التى تسائل المال السلبى الأخير لعصر التنوير الأوروبى بعد «تحققه» فى الثورات الصناعية والتقنية والمعلوماتية، ويطبق هذه الأفكار، بلاغياً، على واقع عربى أخطأ عصره التنويرى ولم يحقق من الثورات الثلاث شيئاً. إن النقل الصافى لإشكالية فكرية من سياق اجتماعى - تاريخى إلى آخر مختلف عنه ومغاير له، هو الذى يجعل من كلام أدونيس عن غلظة الآلة وضفة الروح كلاماً مثقلاً بالاختلاق والتخليط، ويصرم كلامه من كل مرجع «موضوعى»، كقولها: «كان وعى العلم يوجهنا بقوة نحو المستقبل، وأخذ معنى التقدم يتغير فى وعيى «الابتعاد» عن عقلانية العلم الباردة...». يشق الكاتب كلامه من تجريد لاضفاف له، يضع بين قوسين كل علاقة صميمة بين الوعى والتاريخ، ويقوم هذا الكلام المجرد بتشويه مزدوج للسياق والكلام يخلع أدونيس الإشكالية الفكرية الأوروبية من سياقتها ويصوغها عربياً، بعد أن يطرد السياق العربى منها.

تراجع في كلمات أدونيس الأخيرة أصداً، «اللاعتلانية الأوروبية» المتأخرة، التي تتامل معنى التاريخ والتقدم والعقل والتقنية وجملة المفاهيم التنويرية الأوروبية الكلاسيكية. ومهما يكن مقام «العقلاني» و«اللاعتلاني» في الفكر النظري الأوروبي، فإن هذا الفكر يظل مرتقباً، سلباً أو إيجاباً، بالسياق الذي انتجته، فقد أخذ اغتراب

الإنسان من الآلة مكاناً واسعاً في كتابات متعددة، بدءاً من ماركس ووصولاً إلى ماركوز، ويعدّ تصولات متعاقبة وقائع متعددة، طرح البعض موضوع إغتراب «العقل الأدبي» الفني، عن «العقل العلمي» التقني، ويمثل كتاب شاولز سنفو: «الثقافتان» مساهمة شهيرة في هذا المجال، عبرت عن الهوة الفاصلة بين رجال العلم ورجال الأدب والفن، وعن المسافة الفاصلة بين التقدم الصناعي والقيم الاجتماعية اليومية المتفحرة عنه، وقد صاغ السير سنفو سؤاله بالشكل التالي: «كيف يتأني لنا أن نتعرف على الأسباب التي تجعلنا نعيش قِيماً ما قبل-صناعية في مجتمع صناعي؟» (٣٦) وإذا كان سنفو قد حاول، في كتابه الصادر عام ١٩٥٩، أن ينتقب عن الأسباب التاريخية التي جعلت ثقافة العلم تنفصل، في بريطانيا، عن الثقافة النظرية بمعناها الواسع، فإن الدوس هكسلي قد ضيق السؤال وأقام معارضة بين «العلم والأدب» في مداخلة له تحمل العنوان ذاته، ميز هكسلي بين العلم والأدب اعتماداً على خصوصية التجربة الخاصة بكل منهما، حيث يشير الأدب إلى تجارب تنسم بالذاتية والحميمية، بينما يفصح العلم عن تجارب مقبولة من الجميع وتتجاوز الاعتبارات الذاتية.



هكسلي

يعبر الأدب عن تجربة خاصة في لغة خاصة لا تستعاد أبداً، في حين أن العلم ينتج معرفة كونية في لغة شكلانية قابلة للاستعادة ولا تحتاج إلى المراجع الذاتية: لقد قسم هكسلي، كما أشار إلى ذلك هابز، «سلس لاهقاً، العلم والأدب إلى تجربتين منفصلتين، تستدعي الأولى منهما العالم الاجتماعي المعيش، وتعامل الثانية مع فضاء الواقع التي لا تشكل عالماً» (٣٧). يقول هكسلي: «إن العالم الذي يهتم به الأدب هو العالم الذي يولد فيه البشر، يعيشون ثم يطويهم الموت، إنه العالم الذي يصبون فيه ويكرهون، ويتمرفون على النجاح والإذلال، الأمل واليأس، إنه عالم السررات والمعاناة... الذي توجد فيه كل أنواع الضغوط الاجتماعية والنوازع الفردية، عالم الصراع بين العقل والمواطف، وبين الغرائز والأعراف الاجتماعية، وبين اللغة العامة والأحاسيس، والانطباعات التي لا يمكن إيصالها إلى أحد» (٣٨). ويعد أن يجدد هكسلي الأدب باعتباره فعلاً تعبر فيه الذات المتكشكة عن تجربتها الخاصة، يعود ليلقي سؤاله التاكدي على إمكانات ثلاثي العلم والأدب، بسبب اختلاف التجريبتين اللتين تكونانها، كان الأدب يتعامل مع «ما لا يُعرف» ويخلق في علاقاته الداخلية «ما لا يُعرف» أيضاً. لهذا يقول هكسلي، «كيف تصنّف شعرياً كلمات التقاليد الموروثة وكلمات الكتب العلمية باللغة الدقيقة، لتصبح قادرة على مصالحة التجارب التي نعيشها بشكل فردي، والتي لا تقبل التوصل، مع الفرضيات العلمية...» (٣٩). يحتفظ هكسلي بأقاليم الذات الغامضة وكهوف الروح، من دون أن يشد الرحال إلى مهاد الأسطورة، فيشكل بالعلم ويشك في نهاياته

أو الصغارة ذات الطابع العلمي. تظل هذه التساؤلات في مضامينها المختلفة، مشدودة إلى سياقتها التاريخية، وقادرة على توسيع ذاتها وتبيان شرعيتها، على نقض تجسيدات ادونيس، التي تخطئ سياق البداية وتضل عن سياق النهاية. وربما يقوم الفرق بين تصور ادونيس والتصورات السابقة في مرجع السؤال: تشتت التصورات السابقة أسئلتها من إشكالية اجتماعية - تاريخية، ويمتد ادونيس على أسئته في ذاتية الشاعر المخلقة، ولهذا يمكن



صلاح عبد المنير

لها برهاس أن يتحدث عن سياسة ذات مهاد علمية أو عن «سياسة معلنة». في حين لا يمكن لادونيس أن يتحدث عن سياسة مؤسسة، ذلك أن «الأسطورة» لن تقول شيئاً أمام أسئلة السياسة والاقتصاد والترشييد الاجتماعي، ولعل الفرق المشار إليه يفصل بين ادونيس ورجال الفكر النهضوي، الذين لم يفتنوا إلى «الأسطورة الضائعة»، لأنهم كانوا منغمسين في قضايا المجتمع وحقيقة الأمر، أن ادونيس قد وقع على فكرة متداولة في الثقافة الأوروبية المعاصرة ولم يعرف كيف يتعامل مع علاقتها، فاكثف بتقويضها في مياه البلاغة. فالعلم الذي ينبذه لا يختزل إلى التقنية والعقلانية الباردة، فقط، بل إنه منظور أساسي تحتاجه

السعيدة، ويكتب روايته العابقة بالتشاؤم «العالم الطريف الجديد»، لكنه يفعل كل ذلك وهو يتأمل مجتمعاً صناعياً عريقاً، يعيش فيه يومياً ويقرأ، يومياً، أحوال ثروة علمية، تتلقن صناعة الموت قبل أن تلتفت إلى عمليات السعادة، أما ادونيس فيهجّر قضايا مجتمع عربي، لم يعرف إلا نثار العلم والصناعة، ويفرق في قضايا مجتمع آخر، كأنه وقد احتفظ بموقعه «اللازمانى» قد أبصر بدايات الأزمة ونهايتها، فرثى مجتمع أرقته التقنية والصناعة وفقر المجتمع الآخر بالمواساة والبشارة، إذ العودة إلى الأساطير والصوفية تقى إنسان الجراءة نفس العلم والتكنيك.

يؤسس هكسلي تشاؤمه على واقع مشخص وبس، استخدام العلم وإستحالاته، أي أنه لا يحتج على العلم بل على تطبيقاته، مثلاً يتد شاولن سنو بالاختزال التقني للعلم، الذي يجعل العلم قائماً في مستوى اجتماعى محدود ومنوعاً عن المستويات الأخرى، وقد نفع هابر ماس، لاحقاً، أسئلة هكسلي وطور أسئلة سنو، حين أكد أن العلم لا يأخذ معناه المجتمعي إلا في تحويله إلى وعى عملي، ينفذ إلى المستويات الاجتماعية المختلفة، التي يمكن أن تشكل «الحضارة العلمية»



مراقف الحياة مجتمعة، كما أن نبد العلم والتهوين من شأنه يشكّلان استجابة للثقافة التقليدية، التي تمتزج العلم والعقل والمدرسة وتعلم من شأن الإيمان الساذج والخطرة الأولى، وربما يتذكر موقف أدونيس، ويشيء من الدهشة والمحبة، بما كتبه عبيد الرحمن الكواكبي في طبائع الاستبداد، عن العلوم الطبيعية والعقلية التي ينفر منها الحاكم التقليدي، وعن علوم الزهد واللغة التي تدرها السلطة التقليدية وتدعو إليها، بل يمكن لموقف الشاعر أن يلتقي مع كتابات مصطفى محمود، الذي لا يدعي الحداثة ولا يهجر بالنص اللامسبوق.

إن خلع الفكر عن السياق هو الذي يدفع بآدونيس إلى تبني فكرة الشاعر - الرائي، التي أعلى من شأنها شلي ورامبو، علماً أن هذه الفكرة، كما قال بها هذان الشاعران، لا ترمي إلى تقديس الشاعر، بل تترجم احتجاجاً على مجتمع صنّاع يهمل للفنية وينزل بالإبداع الشعري إلى مستوى السلعة المبدولة. أما أدونيس، وعلى طريقته، فقد نحي السياق جانباً، وكرس فكرة مجردة تدعو إلى تقديس الشعر والشاعر. وربما يعثر الشاعر على تبريره، في صورة الشاعر التي يقول بها، إذ الشاعر في منظوره «اللامراني»، يقف فوق الأزمنة، ويقرأ تحولات الأفكار من «لامكان». فالقول بـ «اللامراني» يفضي، منطقياً، إلى «اللامكاني»، بقدر ما ينتهي إلى تحديد الزندوج إلى السديم. وفي كلام أدونيس رغم شيء من الغموض، ما يصرح على الاقتراب من نتيجتين، تقول الأولى منهما: إن تحرير الأفكار من تحديداتها المكانية والزمانية يختصر تاريخ العالم إلى تاريخ فكري متجاسس، وهو افتراض خاطئ، وتقول النتيجة الثانية: إن إلغاء التجديد للمكاني والزماني في زمن فكري مسيطر هو زمن الهيمنة الأوروبية، يؤدى إلى تهميش الأزمنة الوطنية المختلفة والاحتفاظ بزمّن المركزية الأوروبية.

يوجد أدونيس معمم البشر في زمن إنساني - تقني موحد موهم، يفضي به إلى التخليط والتطيق والمحاكاة الصامتة، يأخذ من السريالية مقولة اللاوعي والمكبوت ويحولها إلى المقولة الصوفية القائلة بـ «إماتة الجسد»، ويستعير من شلي ورامبو فكرة الشاعر - الرائي، ويشيها إلى أقاليم الغربة الغامضة، مع أن الشعارين كانوا يدافعان عن ذاتية المبدع والإبداع في مجتمع صنّاع يهمل الفرد ويحول الشعر إلى سلعة، ويعالج أفكار هكسلي في مجتمع عربي بعيد البعد كله عن معضلات التقنية والامتعة.. وإذا كان لآدونيس أن يصف عصر النهضة بتعبير التبعية والانتباس والنقل، فإن ما يمارسه هو يندرج في مقام: الاستيراد العشوائي، الذي يأخذ به المجتمع العربي الراهن، الذي انهزم فيه عصر النهضة. أكثر من ذلك، إن ما اقتبسه عصر النهضة من الغرب كان يفضح إلى تحويل محد بسبب تطبيقه العملي على الواقع، وأية ذلك اتكاء طه حسيين على المنهج الديكارتي في دراسة الشعر الجاهلي وغيره، أو تحويل طرح أنطون للرواية إلى رسالة تثقيفية وتهديبية، أما ما يقتبسه أدونيس فيبقى في «عالم الفكر» الذي يتأذى من الواقع ولا يقترب منه.

#### «عصر النهضة» في مرآة صلاح عبدالصبور:

يقدم صلاح عبدالصبور، وهو شاعر عربي كبير، قراءة خاصة به لـ «عصر النهضة» في كتابه: «لمحة الصغير المصري الحديث». والقراءة هذه لايموزها الحق والإشارات اللامعة، رغم أن كتابها يعترف، منذ الصفحة الأولى، أنه لا يقدم «دراسة أكاديمية».. وربما كتب عبدالصبور كتابه في سياق هزيمة تزلزل عصر التنوير وترجم مقولاته، كأن الشاعر الكبير في كتابه الصغير كان يدافع عن الفكر النهضوي ويعطن، فسحوراً عن انتصابه إليه.

نظر بها، كسر الملول التقليدي لما يدعى به النخبة، وفرض مدللاً جديداً يتحدث عن «نخبة أخرى»، يتم الوصول إليها عن طريق الاجتهاد والاكتساب، فقد كانت النخبة التقليدية تتعرف بالمال والجاه والسلطة أو بعض الفضائل الأخلاقية. وجاءت النخبة الجديدة لتخبر عن مجموعة من القيم الجديدة، مراجعها التفكير الشجاع والموقف المسئول والولاء للوطن والتاريخ ونقض الواقع الراكد واقتراح المستقبل الأفضل... كما أن النخبة الحديثة نقضت الفصل التقليدي بين عالم الفكر وعالم العمل، إذ حول المثقف الحديث للمعرفة إلى لحظة عملية، مبتعداً عن الكاتب التقليدي الذي آمن دعم السكان وتحريره في المجالات المختلفة.

يتعامل صلاح عبد الصبور مع موضوعه بمحبة غامرة، لا يعوزها الطين، وكأنه قد مهد يؤس الحاضر يرم عزمته بفكر مضى سبق. وفي تزاوج المعرفي والانفعالي ترسم بهية صورة المفكر التثويري، فهو «شرف مصر» و«صانع النهضة» و«حامل السؤال الجديد» و«صاحب المعرفة الجديدة المسؤولة»... «حتى إذا نزل إلى أرض الوطن جعل همه أن ينقل يارده من القرون الوسطى إلى العصر الحديث، وأن يؤلف كتاباً، ويؤلف إلى جانبها رجالاً وتلامذة، يبهيم من علمه وكنائه ودايه، ويوقظ فيهم روح الحق إلى المعرفة»<sup>(٣٠)</sup>، وبهذا لا يستوى الاقتراح من الحقيقة إلا بأدوات تنتمي إليها، فقد كان عبد الصبور المتحدث عن «النزعة الفكرية» نزيهاً في تقويمه للسياق الذي أنتج مفكر عصر النهضة، في طيرانه الطليق والقيد في أن، فعلى نقض ادونيس لماخو به النقي، والكمال» و«اللاسيوبي» ونعوت أخرى تملأ متوالياته الذهنية التي لا مراجع لها، فإن عبد الصبور، التنويري الحقيقي، يربط بين إمكانية الفكر والشرط الاجتماعي الذي يتحرك فيه، الأمر الذي

ينفذ الكاتب إلى جوهر القضية التي يقاربهها، ويرى في مقولة المثقف الحديث قضية أولى، فيتأمل ملامح المثقف وصفاته وديره، وكل ما يؤكده صانعاً للنهضة ومراً لـ «شرف مصر». مثمناً بتقري مسار الشك والنخبة الذي لازم هذا المثقف وزملاءه طويلاً، فلم يتكون هذا المثقف وفقاً لإرادة الشرط الاجتماعي الذي ولد فيه، بل كَوْن قوامه الفكري وهو يعاند هذا الشرط ويقاؤه، لأن الشرط المسيطر كان يستقبل الرسالة الثقافية الحديثة وهو كاره لها ومعرض عنها. ويسبب هذين الشرطين أعلى عهد الصبور لفكري «عصر النهضة» صفة الأبطال، ثم تأمل قوله عميقاً وعطف عليه صفة أخرى، فآخذ هؤلاء المثقفون صفة الأبطال التراجيديين، وه الأبطال التراجيدي ينمو في ظل مقاربة كانتها القدر الماند، دخلوا المدارس بطريق الصدفة التي تشبه الخطأ وحلوا طلاس الحروف باجتهاد عظيم، وتاملوا شأن الحياة في بيئة عقلية لا تعرف إلا التامل في شأن الموت»<sup>(٣١)</sup>.

إن انتساب صلاح عبد الصبور الفخر إلى مفكري عصر النهضة يعلى عليه إيفاح الصفات الإيجابية المميزية للنسق الفكري الذي ينتسب إليه. وأول هذه الصفات «النزعة الفكرية»، التي تفرض على المثقف أن يلقى بأهوائه جانباً، وأن يخفف من مصالحي الذاتيه، كي يكون قادراً على احتضان الحقيقة، وعلى الهيئت عنها بأدوات حقيقية أيضاً. والبداهة النسبية من الحقيقة، كما العودة النسبية إليها، أعلى مثقفاً حديثاً يرى في الثقافة شيئاً اجتماعياً، على مبعده من رؤية تقليدية تنصب الثقافة ملكية خاصة، ورفعت هذه الصفات مجتمعة المثقف النهروسي إلى مقام «النخبة» الحقيقية، التي تهتمش هواجس الشراء والسلطة، وتبصر في «الصفوة المفكرة» كياناً يسمو فوق أي كيان آخر، ولعل الاختلاف الكيفي بين بداية المثقف النهروسي والمعارف النهائية التي

يفرض على الفكر أن يطور أطروحاته، ويعطى العلاقة بين الفكر والواقع صفة المعركة، ولهذا فإن **عبد الصبور**، المتحدث عن الجديد النهضوى فى الحقول المختلفة، لا ينسب إلى ويشير إلى: «الآباء والأجداد الذين نشأوا فى بيئة ساكنة وفاترة، وفى ظل تقاليد خمسة قرون طوال من الجسد العثماني والمملوكي، وفى غيبة للتقاليد الفكرية الداعية إلى التأمل، والتي تربط بين الفكر والواقع»، فهو يقول: «يبدأ هذا الفريق بداية متوقعة فى بيئة علماء الأزهر تارة، وبين أبناء مصر العاديين تارة أخرى»<sup>(٣٢)</sup>.

تحدد طبيعة العقل النهضوى، المسكون بالدهشة والتساؤل وإرادة التغيير، شكل علاقته مع واقع موريث، صفاته السكون والتقليد ومناهضة التجديد، وتكون المعركة محامية للعلاقة القائمة أو المقترضة، ذلك أن الفكر النهضوى، الموحد بين العمل والنظر، لم يكن يتطلع إلى تغيير الأفكار، بل إلى جملة الشروط الاجتماعية، التي تنتج الأفكار وتحدد طبيعتها. ولعل أولوية تحويل الواقع على تحويل الأفكار، يجمل من حديث أدونيس عن «تفنيقية الفكر النهضوى» حديثاً وإمناً ومجتزاً الأساس. إن المعركة الاجتماعية الملازمة للفكر النهضوى، فى مستوياتها كلها، تدفع بالواقع الاجتماعي والفكرية إلى سيرة مفتوحة، تعيد، بلا انقطاع، بناء الواقع المختلفة بشكل جديد. بهذا المعنى، فإن النقد الجوهري لا يبدأ من مقولات عصر التنوير، بل من الشروط الاجتماعية - التاريخية التي تكون فيها، والتي جعلته بطلاً تراجمياً»<sup>(٣٣)</sup> يندفع إلى معركة عصبية تتجدد على الدوام. يكتب **عبد الصبور** عن المارك التنويرية، فيذكر منها، «معركة التعليم وأصلاحه التي خاضها لطفى السيد ومحمد عبده وسعد زغلول حين كان قريبا منهم، ومثل معركة تحرير المرأة التي خاضها قاسم أمين» إذ قرأ على

**محمد عبده وطفى السيد** فصلا من كتابه فى جنيف عام ١٨٩٧، قبل أن ينشره على الناس، وأمد **محمد عبده** بالصحح اللغوية، ومثل معركة بنك مصر، التي خاضها **طلعت حرب**، وكان من المساهمين الأول فى جريدة «الجريدة» حين إصدارها<sup>(٣٤)</sup>. وقيل أن يومى **عبد الصبور** إلى المارك الفكرية يشير، وبشكل ومضى، إلى هشاشة القوى السياسية المنتسبة ووسطيتها نظرياً، إلى المشروع التنويرى، فالمثقف التنويرى قاد معركته الفكرية، بنزاهة كبرى، من دون أن يلتقى بالسياسي التنويرى، الذى يندرج فى معركته السياسية، بنزاهة موازنة، إلا فى حالات قليلة. وعلى هذا، فإن **عبد الصبور** لا يشق قوة الفكر من الفكر ذاته، ولا يفسر مسائل للمارك بجمهر الأفكار، ولا يوصل بين الأفكار وسياساتها أيضاً، ولا يقول بالجديد الكامل والأحكام الشكلانية، ذلك أن «الثقافة لاتغز ولكننا تبني وتنير، وإمارة شكسبير». وكما لايل وهازلت، لم تثبت الاحتلال الإنجليزي لـ مصر، بل لعلمها ساعدت على زحزحته، بما الهبت فى النفوس من معاني الحق والخير والجمال»<sup>(٣٥)</sup>.

وربما يكمن الفرق بين صلاح **عبد الصبور** وأدونيس فى فرق ويجهما لعلى المثقف والنسق. يحدد الشاعر **عبد الصبور** ذاته باعتباره مثقفاً تنويرياً ينسب إلى نسق تنويرى، عليه أن يتعلم منه ويدعو إليه وينقده ويطوره، أى أنه يحدد ذاته باعتباره علاقة فى جملة علاقات تتجاوز الأسماء وتفيض عنها، أما أدونيس فيقول بفكرة: الجذر المتجذر فى ذاته، حيث الجذر الذاتى ينقش مفهوم النسق، يرى فى الثقافة جملة أسماء مبدعة، يردها للتفرد والإبداع والإلهام، وكل ما يقف مفهوم النسق وينحى بعيداً.

## المراجع

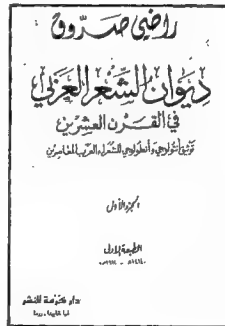
- (١) الثابت والمتحول، الجزء الأول، دار العودة، بيروت، ١٩٧٤، ص: ١٩
- (٢) فاتمة ننهيات القرن العشرين، دار العودة، بيروت، ١٩٨٠، ص: ٣٣٧
- (٣) المرجع السابق، ص: ٢٣٧
- (٤) دفاعاً عن المادّة والتاريخ، دار الفكر الجديد، بيروت، ١٩٩٠، ص: ٢٣٢، ٢٣٣
- (٥) صدمة الحداثة، دار العودة، ١٩٧٨، ص: ٢٥٨
- (٦) الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ١٩٨٥، ص: ٨٥
- (٧) المرجع السابق، ص: ٨٧
- (٨) المرجع السابق، ص: ٨٢
- (٩) الأدب العربي المعاصر، أعمال مؤتمر روماً - ١٩٦١، منشورات أخوان، ص: ١٧٩
- (١٠) المرجع السابق، ص: ١٧٢
- (١١) الشعرية العربية، ص: ٩٠
- (١٢) كاظم جهاد: أنوليس متحلاً، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ١٩٩١، ص: ١٦٦
- (١٣) مجلة الثقافة العربية، طرابلس: ١٩٧٤
- (١٤) صدمة الحداثة، ص: ٢١٥
- (١٥) M. Nadeau: histoire du surrealisme. seuil, paris, 1964, p: 18
- (١٦) المرجع السابق، ص: ٤٢
- (١٧) F. Aique: Solitude de la raison. Eric losfeld paris, 1966 p, 31-37
- (١٨) محمد مؤذن: من أجل انطولوجيا إسلامية، دمشق، ص: ١٦٢
- (١٩) مرجع سبق، ص: ٧٠ - ٧٨
- (٢٠) مجلة الهلال، يناير، ١٩٩٢، ص: ٣٢ - ٤٢
- (٢١) الشعرية العربية، ص: ١٠
- (٢٢) الصوفيّة والسريالية، دار الساقي، لندن، ١٩٩٢، ص: ١٠
- (٢٣) الشعرية العربية، ص: ١٠
- (٢٤) المرجع السابق ١٠٤ - ١٠٧
- (٢٥) C.P. Snow, Les deux cultures Eds: J.J, pauvert, 1968
- (٢٦) J, Habarmas: La technique et La Science comme ideo lojie Gallimard 1973 p, 76-88
- (٢٧) المرجع السابق ص: ٧٦
- (٢٨) المرجع السابق ص: ٧٨
- (٢٩) صلاح عبد الصبور: قصة التفسير للمصري الحديث، كتاب الإذاعة والتلفزيون، القاهرة، ١٩٧٢، ص: ٧
- (٣٠) المرجع السابق، أنظر المقدمة ص: ٥٠ - ١٢
- (٣١) المرجع السابق ص: ١٩
- (٣٢) المرجع السابق ص: ١٠٥
- (٣٣) المرجع السابق ص: ١١٩

هذه تجربة جديدة يتحدث فيها مصنف عمل موسوعي كبير عن الشعر العربي المعاصر، فيصنف ما واجهه من عقبات في جمع المادة وتبويبها ونشرها، في ظل تجاهل الاتحادات والهيئات الأدبية لخطابات المصنف ونداءاته التي لم يكف فيها عن طلب العون ليوثق مادته ويسد ما فيها من ثغرات، هذا بالإضافة إلى تكاسل الشعراء أنفسهم في الرد على استفسارات المصنف، وعلى الرغم من كل ذلك فقد نجح في إصدار موسوعة (من دار كرمة) بروما . ويقول الناشر عن هذه الموسوعة «إن هذا الكتاب هو أول كتاب يوثق لجميع الشعراء العرب في أقطار العربية كافة في القرن العشرين، وهو عمل موسوعي رائد غير مسبوق، وكان يفترض أن تنهض به مؤسسة علمية أو هيئة أدبية ثقافية قاهرة، أو فريق من الباحثين الاختصاصيين».

ويبقى أن نسمي إحدى هيئات النشر الكبرى في العالم العربي، لتنتشر هذه الموسوعة على القراء العرب، بعد أن صدرت طبعها الأولى في إيطاليا.

لمعت فكرة هذا الكتاب في ذهني، أواخر سنة ١٩٩٠م، بعد أن أعياني البحث واجهدي التفتيق في رفوف المكتبات، وبين أطوار الكتب، عن شاعر عربي معاصر ليس بقدر ولا يخاف الذکر، قرأت له ما أغرائني بالتعرف أكثر وأعمق إلى شعره وسيرته، فما وجدت له ذكراً لدى دارس، ولا أثراً في دراسة، على كثرة ما يزعم المكتبات من كتب ودراسات ومؤلفات (أنتولوجية وأنطولوجية) <sup>(١)</sup> حول شعرنا الحديث وشعراننا المعاصرين. وأخذت الفكرة تلح عليّ، وتكبر، وتضعد، حتى كانت تملك عليّ أقطار نفسي، كلما وقع في يدي كتاب جديد في هذا الموضوع، فلا أجد فيه ما يلي

## تجربتي مع ديوان الشعر العربي في القرن العشرين



الْبَيْعَةِ ويشفى الغليل. وربما وَقَعْتُ في هذه الكتب، أو في بعضها، على نقص أو خلط في المعلومات، عن هذا الضامر أو ذلك، ممن أعرفهم حق المعرفة، شخصاً وشعراً وشاعرية.

وقد تراكمت لدى - مع اتساع دائرة اطلاعي على ما نُشر في هذا المجال - ملاحظات حول الكثرة الكاثرة من الكتب والدراسات والمؤلفات المتداولة التي تتناول الشعر والشعراء العرب في هذا القرن.

من هذه الملاحظات :

الافتقار إلى رؤية شمولية نابعة من تصور متكامل لجعل الحركة الشعرية المتطورة المستمرة، في إطار السياق الثقافي العربي العام، حتى أن المكتبة العربية تخلو تماماً من أي كتاب لباحث عربي يتناول مسيرة الشعر العربي المعاصر الشاملة، ومرآتها ورموزها وأعلامها، بعيدة وتوازن، وروح علمية خالصة.

برز ظاهرة التبعصّب القطري لدى بعض من الدارسين والباحثين والمُفكرين، إلى حد الجنائية - في أحيان كثيرة - على الأمانة العلمية والحقيقة الموضوعية ، بصورة أقرب ما تكون إلى نمط من القبلية الأدبية . ويمكن ملاحظة هذه الظاهرة في كثير من الكتب والدراسات الأدبية التي يبدو مؤلفوها وكان كلا منهم معنيّ بإبراز موقع بلده على خريطة الشعر العربي العام، وتسليط الأضواء على شعراته، وتوجيه بهالات فضفاضة من المجد الأدبي، على حساب مجاليهم أو معاصريهم من الشعراء الذين يفوقونهم إبداً في الاقطار العربية الأخرى.

ثمّة عديد من الكتب والدراسات التي تتناول الشعر العربي المعاصر أو بعضها من قُرساته، تقوم على ذوقية

انطباعية لدى مؤلفيها تستند إلى انطباع عاطفي، أو اعتبارات أيديولوجية، أو معرفية خاصة، تغطي على المعايير الأدبية الخالصة ، سواء في تناولها حركة الشعر العربي الحديثة أو بعضاً من الشعراء، أو في تقويمها آثارهم الإبداعية.

وفي هذا السياق يمكن ملاحظة أن هناك شعراء برزوا في الصفوف الأولى ، وقالوا امتعاضاً وأسماء من الدارسين، نتيجة لهذه الاعتبارات. وقد لاحظت أن الشعراء المستقلين الذين نأوا بأنفسهم عن التحزّب والتّبعيّة و«الشّلليّة» تعرّضوا لعملية تعميم مُجحفة، ومعتهم - ونسبة أقلّ - الشعراء الإسلاميون.

كما يلاحظ أن هناك شعراء نجحوا في أن يحققوا لأنفسهم حضوراً إعلامياً برزوا لا يتناسب وقيمتهم الفنية، وقد تصوّل ذلك ، في كثير من الحالات، إلى حضور أدبي غير موفّر في بعض الدراسات والمؤلفات المتداولة.

محاولة نغم من الدارسين إخضاع حركة الإبداع الشعري العربي المعاصرة للنظريات والمدارس النقدية الأوروبية المستوردة، وتقويمهم هذه الحركة ومرآتها ورموزها وأعلامها وإيقاعها على أساس من هذه النظريات.

تركيز الباحثين والدارسين ، في أبحاثهم ودراساتهم، على بضعة أسماء بعينها من مجمل الشعراء العرب المعاصرين، كما لو أن أصحاب هذه الأسماء وحدهم، دون سواهم، هم المجلون والمتفوقون والرّآة في مسيرة الشعر العربي المعاصر، مع أن أكثرهم - في ميزان التقويم النقدي العادل - ليسوا كذلك.

ويلاحظ في هذا السياق، أن معظم الباحثين والدارسين - إلا من عهم ريك - يأخذون عن بعضهم ، ويتداولون في مؤلفاتهم ودراساتهم عن حركة الشعر العربي المعاصر وقراسمهم، الأسماء ذاتها، والمعلومات والنماذج الشعرية ذاتها، بصورة أقرب إلى ما يشبه « تداعي الأفكار » دون أن يجسموا أنفسهم هناك البحث الجاد والإبحار في صميم هذه الحركة وسير أغوارها، والسعي لإتصاف أولئك النفر من الشعراء المبدعين الذين لم يتألوا حقهم الوافي - أو بعضاً من حقهم - من البحث والدرس والاهتمام، لأسباب عديدة ربما يكون منها ترفعهم عن تزلف النقاد والدارسين، أو ميلهم إلى العزلة ومنهم في الأضواء .

أكثر الكتب والدراسات المتداولة حول الشعر العربي المعاصر هي، في الأصل، رسائل جامعية أعدها أصحابها لنيل درجات علمية من جامعاتهم وفق شروط ومواصفات ومناهج بحثية اقتضتها طبيعة هذه الرسائل، ثم دفعوا بها إلى الطبع بنصوصها الأصلية دون إعادة نظر أو تعديل فيها، أو إضافة إليها، مما تقتضيه طبيعة البحوث والدراسات الأدبية الحرة الشاملة .

وقد لاحظت أن كثيراً من هذه الدراسات (الرسائل الجامعية في الأصل ) ينطوي على مجاملة - قد تقترب من التزلف أحياناً - من أصحابها للامانة المشرفين على هذه الرسائل أو أعضاء اللجان الفاحصة.

بعض من هذه الكتب والدراسات ينطوي على أغاليط مستهجنة تنم على قصور في إلمام أصحابها بمبادئ نمط اللغة العربية وصرفها، وقواعد الإملاء، وأصول العروض، بصورة لا تضجج على الاطمئنان إلى كفايتهم للاضطلاع بهذا النوع من الدراسات الأدبية .

كانت هذه للملاحظات ماثلة في الذاكرة عندما وطدت العزم على التوثيق للشعراء العرب في القرن العشرين، مع إدراكى جسامته هذا العمل الموسوعي الشاق الذي يفترض أن ينهض به فريق من التخصصيين، أو مؤسسة أو هيئة أدبية ثقافية قادرة . لم يغيب عني ما يتطلبه القيام بهذا العمل الجليل من إحاطة عيقة بمجمل حركة الشعر العربي في هذا القرن من الزمان، متابعة حقيقية جادة لمراحلها وتطورها وأعلامها ورموزها وقراسمها، بداية من مرحلة الإحياء التي عادت بالشعر العربي إلى منابعه الأصلية الصافية وحرته من الجمود والصناعة المتكلفة، ومروراً بمرحلة التجديد الأول التي حافظت على الشكل الموروث للقصيدة العربية مع الانفتاح المحدود على آفاق الآداب الغربية والإفادة من أساليبها، وعبوراً إلى الاتجاه الإبداعي الجديد الذي نقل الشعر العربي من أغراضه الاتباعية القديمة إلى الأغراض الإبداعية الجديدة، وشكل إرهاباً بتطور جذري عميق مهد للمذهب الرومانسي الذي بشرت به مدرسة الديوان، واحتضنته من بعدما جماعة أبوللو التي نعت إلى « السمو بالشعر العربي وتوجيه الشعراء توجيهها شريفاً .. ومناصرة النهضة الفنية في عالم الشعر » (٢) .. إضافة إلى الشعر المهجري الذي انتم بالجرأة على اللغة والابتكار في الأساليب والمعاني .. ثم انتهاء بحركة الشعر الحر التي ظهرت في أواخر الأربعينيات وتبلورت في الخمسينيات من هذا القرن، وما تخللها وتلاها من اتجاهات ومدارس تتراوح بين ما يمكن تسميته بـ « السلفية الجديدة » والرومانسية، وما اصطلح على تسميته بـ « الخطي والتجاوز » .. مع مواكبة ما تقتضيه المطابع، إلى يومنا هذا، من تناجج الأصوات الشعرية الطالعة في مختلف أرجاء وطننا العربي الكبير .

(إذا كان لا يزال على قيد الحياة) وأثارة المطبوعة والمخطوطة (إذا كان من الراحلين)، مع إبراز نموذج أو أكثر من إبداعه الشعري حيث تمثل النماذج المختارة مختلف مراحل تطوره الفني، ما أمكن ذلك، بحرصت على إبراز المواقف الوطنية والقومية والإنسانية لكل شاعر ما وجدت إلى ذلك سبيلاً . كما قمت بتصحيح المعلومات المخلوطة الرائجة في بعض الكتب والدراسات عن الكثرين من الشعراء البارزين، وتصوير هذه المعلومات من المبالغات الفضفاضة الناجمة عن معايير غير أدبية وغير متوازنة.

اخترت الشعراء الذين تضمّنهم هذا الكتاب، وفق الأسس التالية:

الشعراء الراحلون : اخترت كل شاعر كان له دور ملموس ، ومشهود له، في مسيرة الشعر العربي المعاصر ، عامة، أو في نهضة الشعر في بلاده، بغض النظر عما إذا كانت للشاعر دواوين مطبوعة أو لا . واكتفيت بإبراز نماذج أقل من شعر الشعراء الأعلام الذين لهم حظ مؤلف من الذبوع والانتشار في الأوساط الأدبية والأكاديمية والعامة، بينما حرصت على إبراز نماذج أكثر - وفي موضوعات مختلفة - من شعر كل شاعر مغمور أو ضئيل الحظ من الشهرة والانتشار، زيادة في التعريف به من خلال شعره.

الشعراء الذين لا يزالون على قيد الحياة : اخترت كل شاعر له ديوان مطبوع أو وريد مختارات من شعره في مجتمعات أو منظمات أو دراسات أدبية مطبوعة، بعد الاطلاع البقيق على نتاج كل شاعر - من الشعراء الذين وصلت يدى إليهم - في مراحل متباعدة ،

لقد عشت قريباً من حركة الشعر العربي المعاصرة، وحافظت على اقترابى منها، منذ مطلع الخمسينيات حتى الوقت الحاضر: فأرنا متوثباً، ومشاركاً في إنتاج الشعر، وصحفيًا وإعلاميًا قريباً من صميم حركة النشر والاتصال الجماهيري، في عديد من البلدان العربية والأجنبية .. إضافة إلى مشاركتي في معظم المؤتمرات والندوات والملتقيات الشعرية والأدبية العربية والإقليمية والدولية منذ الستينيات (٢) وقد أتاح لي ذلك كله فرصاً طيبة تعرفت خلالها على كثيرين من رموز الشعر وأعلامه وشذاته، على مد البسيط العربي، وحظيت برفقة بعضهم وصداقة بعضهم الآخر، فعرفت منهم من مناهى تفكيرهم وخصوصيات حياتهم، ومآلاتهم، الشيء الكثير . كما احتفظ في مكتبتي بنسخ نادرة من الطبقات الأولى لبواكيرهم ودواوينهم الشعرية المهداة منهم، وكذلك بعد لا بأس به من رسائلهم الخطية الشخصية التي تشكل اليوم وثائق عزيزة ذات قيمة أدبية تزداد مع الأيام . إضافة إلى ما تزخر به مكتبتي الخاصة من مجلدات للعديد من المجلات الأدبية والثقافية العربية المشهورة والمغمورة، والملاحق الأدبية التي كانت تصدرها بعض المصطف اليومية منذ مطلع الخمسينيات مما يشكل مصادر غنية أفادتني كثيراً .

## المنهج :

يرتبط هذا الكتاب للشعراء العرب في القرن العشرين الميلادي في جميع الاقطار العربية والمهاجر، بداية من عام ١٩٠٠م وحتى تاريخ إنجاز هذا الكتاب بجميع أجزائه، وذلك من خلال التأريخ بإيجاز وإلف لكل شاعر، وتحديد موقعه على خريطة الشعر، بدوره في النهضة الشعرية - إن كان ثمة من دور له -، وأعماله المطبوعة فقط



ووقوفى على بعض ما كتبه الثقات من النقاد والدارسين. واستبعدت كثيرين ممن لهم دواوين شعرية مطبوعة، بعد دراسة متفحصة لدواوينهم، معتمداً على تقويمى الشخصى ومستنداً إلى رأى الثقات من النقاد والدارسين فى مستواهم الفنى.

الشعراء الذين كتبوا القصيدة العامودية والشعر الحر : أوردت لكل منهم نموذجاً (أو أكثر) من شعره العامودى ، ونموذجاً (أو أكثر) من شعره الحر، بقدر ما توفر لى ذلك.

وهناك شعراء ممن أعرف جدارتهم الشعرية ، لم تتوفر لى نماذج من أشعارهم، اضطررت لإراجهم فى الكتاب بلا نماذج على أمل تدارك ذلك فى الطبعة الثانية.

قصيدة النثر : استبعدت كل الذين كتبوا هذا النوع الأدبى ، على اعتبار أن قضية ما يسمى بقصيدة النثر لا تزال موضع خلاف بين الدارسين والباحثين، ولم يُصمم أمرها بعد.

### خطة العمل :

فى البداية، أعددت قائمة بأسماء الشعراء فى كل قطر عربى وفى المهاجر الأمريكية، مستنداً إلى معلوماتى الشخصية والدراسات الأدبية الجادة التى تتناول أعمالهم، أو تدرسهم، أو تذكرهم ، ثم عدت إلى جمع ما طبع من دواوين لبعضهم، ومختارات شعرية من نتاج الذين لم تُنشر لهم دواوين حتى اليوم استخرجتها من المجالات الأدبية أو من الدراسات والكتب المطبوعة. كذلك جمعت كل ما وصلت إليه يدي من الدراسات الأدبية والرسائل الجامعية التى تتناول الشعر العربى المعاصر

وأعلامه، واستخرجت من مكتبى الخاصة كل ما يتصل بهؤلاء الشعراء من رسائل شخصية وقصاصات صفتية، وغيرها، مما لا غنى عنه فى التوثيق لهم.

بعد ذلك، وجهت عشرات الرسائل لمن أعرف من الشعراء، من شيوخ وكهول وشباب ممن لا يزالون على قيد الحياة، لموافاتى بسيرهم الذاتية، وبمعلومات عن أعمالهم المطبوعة، ونماذج من هذه الأعمال، أو للاستيثاق من بعض المعلومات المتوفرة لدى عنهم. أما الشعراء الذين لم تتوفر لدى عنواناتهم، فقد كاتبتهم عن طريق الاتصالات الأدبية فى بلدانهم، ثم تبين لى أن أكثر رسائلى لم تصل إليهم .

ومن أسف ومن ألم أن قلة قليلة من الشعراء تطفوا بالرد، وبعضهم كتب إلى مشجعاً ومباركاً وبعضاً عن استعداد له لتقديم أى عون أحتاج إليه. والطريف فى الأمر أن معظم الذين جنحوا إلى التجاهل والاستعلاء ولم يتكلفوا الرد على رسائلى كانوا من الشعراء الشباب!

أما الشعراء الراحلون ممن لم تتوفر لدى مصادر وأقربى عنهم، وجهدت لإنصافهم لما لمست من إجحاف الدارسين بحقهم؛ فقد اتصلت بأبنائهم وأقاربهم، عن طريق الرسائل، لإقناعى بما لديهم من معلومات عنهم وموافاتى بنماذج من أشعارهم. فتبين لى أن حظ هؤلاء الشعراء من وفاء أبنائهم ونوهم مثل حظهم من جحود الباحثين والدارسين، اللهم إلا فى القليل النادر.

وحرصاً على عدم إغفال أى شاعر جديد قد أكون أو لم يصل خبره لى، فقد وجهت خطاباً تعميمياً على صفحات بعض الجرائد والمجلات العربية إلى جميع الشعراء، كما وجهت خطاباً آخر إلى الاتصالات الأدبية

موطدا العزم على مضاعفة الجهد ومواصلة البحث والتتقيب، معتمدا على الذات، مستمدا القوة من الله عز وجل.

### تقنية الكتاب:

يقع هذا الكتاب في نحو من خمسة آلاف صفحة، وقد رتبت أسماء الشعراء في أجزائه جميعا على حروف الهجاء، وفق الاسم الأول للشاعر، وحسب القلب أو الكنية التي غلبت عليه واشتهر بها بين الناس بالنسبة لشعراء كآبى سلمى والأخطل الصغير وبدوى الجبل وأبو نيس وبن تومرت. وذلك بغض النظر عن بلدانهم، وأجيالهم، والمذاهب الفنية التي يندرجون في إطارها.

وأرخت للولادة والوفاة مبتدأ بالتاريخ الهجري الذي أشرت إليه بحرف (هـ) ثم ما يقابله من التاريخ الميلادي الذي أشرت إليه بحرف (م) وحرصت على ذكر اليوم والشهر إضافة إلى السنة، في الولادة، والوفاة، ما أمكنني ذلك، وقد استعنت برؤى الياض مهدي الذي قام بجهد شاق في استخراج التواريخ الهجرية المقابلة للتواريخ الميلادية، وبالعكس، بوساطة الكمبيوتر.

كللك حرصت على تشكيل النماذج الشعرية وخطب حركاتها، بنفسى، وبخاصة الكلمات التي تقضى الضرورة اللغوية والمروضية ضبطها، تلافاً لأي لبس قد يقع فيه القارئ. كما حرصت على ضبط أسماء الأعلام، من أشخاص وأماكن وبلدان - الواردة في الكتاب، ووضعت شروحا ومعلومات موجزة عنها، في الحواشي، حيث رأيت ذلك ضرورياً ومفيداً.

في الأقطار العربية، لتعميمه على الشعراء الأعضاء في هذه الاتحادات، إلا أن أيا منها لم يتطلب برد أو جواب<sup>(٤)</sup>.

كذلك توجهت إلى بعض وزارات الثقافة والمؤسسات والهيئات الثقافية الرسمية في عدد من البلدان العربية، للحصول على بعض الكتب الأدبية الوثائقية التي كانت هذه الوزارات والمؤسسات قد أصدرتها منذ وقت طويل، ولم تعد متوفرة في الأسواق والمكتبات العامة، فلم أظفر بطائل.. بل إن المجلس الأعلى لرعاية العلوم والآداب والفنون في القاهرة أبى على أن يزودني بنسخة من كتاب تقويم الشعر العربي الحديث لعام ١٩٥٩م الذي كان قد أصدره منذ أربع وثلاثين سنة بعد أن بحث لي رئيس الأمانات الأدبية باستمرار رسمية لتعبئتها بمعلومات عن أسمى ومنصبي وهويتي ورقم هاتفي!

على سعيد آخر، كتبت إلى بعض الدارسين والباحثين العرب المعنيين بالدراسات الأدبية بعامة والشعر بخاصة، بغية الحصول على مؤلفاتهم حول الحركة الأدبية في بلدانهم بعد أن تعذر الحصول عليها في المكتبات، فلم يستجب سوى باحث واحد<sup>(٥)</sup>. ثم اتجهت طالباُ للعثور على الشعراء والأبناء الأصلاء في بعض العواصم العربية، فاستجاب نفر منهم مشكوراً ويعثروا إلى بعض الكتب والمراجع النادرة<sup>(٦)</sup>.

وفي نهاية المطاف رأيت أن أشرك السفارات العربية والمثقفين الثقافيين بها في أداء الواجب إزاء الأدب في بلدانهم، فاتصلت ببعض السادة السفراء وكتبت رسائل لبعضهم الآخر، بغية الحصول على بعض المراجع حول الحركة الشعرية في بلدانهم<sup>(٧)</sup>، ثم عدت إلى نفسي

وبالنسبة للمصادر والمراجع فقد حرصت على الإشارة إليها، في هوامش الصفحات، مع ذكر الناشر ومكان النشر وتاريخه، ما أمكنني ذلك. (من الملاحظ أن كثرة كثرة من الدواوين والمجموعات الشعرية المطبوعة لاتحمل اسم ناشرها، أو تاريخ نشرها، أو كليهما معاً).

ولعل القارئ لا يغيب عنه أن المكتبة العربية ومراكز الأبحاث والدراسات والتوثيق الأدبية تخلو تماماً -

أو تكاد - من بيبليوغرافيا علمية شاملة للشعراء العرب المعاصرين، يمكن أن يعود إليها الباحث عند الحاجة. ولهذا، فإن أي نقص في المعلومات قد يقع عليه القارئ، هنا أو هناك، في هذا الكتاب، يعود إلى هذه الشغرة بالدرجة الأولى، إضافة إلى ما أسلفت الحديث عنه من مظاهر للتقصير وعدم التعاون من قبل أغلب الشعراء وزوهم أو إصناعاتهم.

## الهوامش :

(١) الأنطولوجيا مصطلح يطلق على المنتجات والمقتارات الشعرية التي تمثل أسلوب فكر ما.. وتطوره. خلال فترة معينة أو فترات متتابعة. والأنطولوجيا مصطلح يعنى دراسة الشاعر أو الكاتب في ذاته مستقلاً عن الظاهر.

(٢) المادة الثالثة من دستور جماعة أبوللو.

(٣) شغل المؤلف مناصب صحفية وإعلامية في عدة بلدان عربية وأوروبية منها رئاسة تحرير بعض الصحف اليومية والمجلات الأسبوعية والشهرية ومدير برامجي عام لمنظمة إذاعات الحول الإسلامية. وكان عضواً منذ وقت مبكر في اتحاد الكتاب الإثريين والأسويين وبعضى في المؤتمر التأسيسى الأول لاتحاد كتاب وصحفيى فلسطين... إلخ.

(٤) كتبت وابطة الأدباء الأردنيين أحد أعضائها بموافاتي بئيل الكتاب الأعضاء في الرابطة. وكتلى اتحاد الأدباء العرب بمطابق واتحاد الكتاب بالمغرب بإيصال ما تبس من رسائلى إلى بعض الشعراء الأعضاء في الاتحادين المذكورين بينما تجاهل اتحاد أدباء مصر واتحاد أدباء تونس واتحاد الأدباء بالإمارات العربية المتحدة وأسرة القلم بالبحرين خطائى إليهم.

(٥) هـ.د. محمد شحادة عليان مؤلف كتاب «الجانب الاجتماعى فى الشعر الفلسطيني الحديث».

(٦) زبدي الصديق الشاعر عمر محمد كزدي الوزير السعوى الملقب كدى جامعة الدول العربية ككاتبين نادرين مصورين عن الأصل فى دار الكتب المصرية وكتب أخرى وزبدي الصديق الشاعر د. وصفى صادق بكتاب ومعلومات خطية عن بعض شعراء الإسكندرية وزبدي الشاعر المغربي الصديقة د. مليكة المعاصمى بمعلومات وافية عن عديد من شعراء المغرب ونماذج من أشعارهم. ورتبع الصديق صانع العزاز مكتبته الشعرية تحت تصرفى، كذلك زبدي الصديق المستشار ماء العيتين بن الشيخ مصطفى ماء العيتين (أكابر، المغرب) بصورة لكتاب «شعراء موريثانيا القدماء والمحدثين» بجزاية.

(٧) لم يستجب سوى الصديقين السفير الترسى فى الرياض السيد قاسم بوسيتيه الذى زبدي بكتب قيمة عن الشعر العربى فى تونس ومغرى سلطنة عمان السيد حمد بن هلال المعمرى الذى زبدي بمجموعة كبيرة من الدواوين لبعض الشعراء العمانيين. وتلف السفير اللبناني بخطاب رقيق يقد فيه بإحالة خطابى إلى وزارة الخارجية والمغتربين لإحالة إلى اتحاد أدباء لبنان، وزبدي السفير اللوريتانى السيد محمد الأمين بن سيدى عبد الله بنسفة من كتاب «اليسيط فى تراجم أدباء شنتيطه».

تشهد الحياة الثقافية فى الوطن العربى بروز قضايا الحدائق والثروة إلى ساحة النقاش كل فترة وأخرى، ويسهب البعض فى مناقشة علاقة الحدائق بما يقدم البعض بتسميته «الأصالة» ويصر آخرون على دعوته بـ «التراث» بينما ينفق فريق ثالث جهدا كبيرا فى تثبيت أواصر الزواج الشرعى بين «الأصالة» و«العاصرة» حتى يقال إن هذا الفريق قد جمع فاعى، وأنه نجح فى أن يريح ويستريح. وهناك قلة تأخذ هذه القضية مأخذ الجد وتحاول استثناء أليات الحدائق فى الواقع العربى والتعرف على قوانينها من خلال استقراء حضارى شامل لتبنياتها واستراتيجياتها والعناصر الصانعة لها والفاعلة فيها. إلى هذه القلة الجادة أقدم هنا كتابا جديدا ومهما عن هذه القضية فى المجتمع العربى، وأعرض لبعض الجدل الذى ثار حول القضايا التى طرحها. لعل هذا الكتاب يفتح الطريق أمام طروحات جديدة لهذه القضية الهامة تخرج بها من المألوف الذى عانت منه طويلا فى شرقنا العربى.

والكتاب عنوانه (كل ما هو صلب يصير هباء: تجربة الحدائق) All That is Slid Melts into Air. The Experience of Modernity، أما الكاتب فهو الدارس الأمريكى التخصص فى سوسيولوجيا المدن وسوسيولوجيا المعرفة مارشال بيرمان Marshal Berman. وقبل الحديث عن هذا الكتاب نلزم بعض الكلمات المبرجة عن السياق العلمى الذى ظهر فيه وهو دراسات علم اجتماع المدن وتقاعلا مع علم اجتماع الثقافة وعلم اجتماع المعرفة: وهى دراسات يتزايد الاهتمام بها فى الآونة الحديثة، لأنها اجهزت على نزع التخصص الإجترائية، واستبدلت بها اتجاها حديثا يحاول توظيف كل معارفنا التقنية والعلمية والثقافية، وحتى الفكرية والفلسفية، فى دراسة أية ظاهرة، ويحاول بذلك إعادة تأسيس العلاقة المفقودة بين شتى المعارف الإنسانية من أجل

## جدليات الحدائق والتنمية فى الثقافة الغربية

فهم أعمق وأشمل وأوضح للواقع والمظاهرة الإنسانية المعقدة. وكان من نتيجة هذا التفكير المنطقي دراسة من هذا النوع الذي يتناول تجربة الحداثة باعتبارها تجربة تتناول المكان والزمان وعلاقة الإنسان بذاته وبالأخرين. فالحداثة بهذا المنظور الشامل هي تجربة التحول الذي انتاب علاقة الإنسان بذاته وبالعالم من حوله، والذي فتح آفاقاً جديدة أمامهما معه، ولكنه يهدد في الوقت نفسه كل ما وقر في عقل الإنسان، وما اجتازته، وما تصوره عن نفسه. ذلك لأن قدرة الحداثة على تجاوز الحدود وتخطي حواجز الجغرافيا والعرق والثقافة والجنس والطبقة والأيدولوجية والدين، لا تفصاهيها إلا مقدرتها على العصف بالثوابت، وإثارة اللزائل، وابتعاد التحلل والتجديد، وبت الصراع والتناقض، ونشر الاتعاب والإبهام والخموض. إنها اللغز الذي يصعب فيه كل ما هو صلب بهاء مثقور.

وينقسم كتاب (كل ما هو صلب يصير هباء: تجربة الحداثة) إلى خمسة فصول رئيسية ويتناول أولها المعنوي «فاوست جوته: مأساة التطور التحولات الأساسية التي انتابت المجتمع الأثاني والتي عبرت عنها إلهية العصر الحديث «فاوست» جوته (١٧٣٩ - ١٨٤٢)، التي استغرقت كتابتها ستين عاماً (١٧٧٠ - ١٨٣٦)، والتي كانت بثرانها الأخلاقي والسياسي، وحساسيتها النفسية، أول تعبير حقيقي عن وعي الحداثة بذاتها في المجتمع الغربي برمت. فبغيره ان يرى أن للنطق الرئيسي الذي انبثق منه العمل، والذي يشيع في كل ثنائاه هو الرغبة في التطور، وهي الرغبة ذاتها التي حركت العالم الغربي برمت في تلك الفترة المعاصرة من تاريخه والتي شهدت ذروة غليانها في الثورة الفرنسية التي وقعت إبان كتابته. فما يميز فاوست جوته عن كل فاوست قبله، ليست الصفقة التي عبر فيها عن رغبته في الحصول على

أشياء يعينها، ولكن رغبته في أن تسقوب صفقته تلك العملية الحيوية والحركية للتطور والتي هي صنو تجربة التحديث نفسها. حيث تربط (فاوست) جوته بوضوح بين المثال الثقافي للتطور الذاتي وبين الحركة الاجتماعية القطعية صوب تنمية اقتصادية ملموسة. وهذا الرباط الوثيق بين العالمين الثقافي والاجتماعي الاقتصادي هو الذي يجعل (فاوست) تعبيراً عن جوهر النزوع الأوروبي صوب الحداثة باعتبارها عملية تنطوي على تحولات جذرية شاملة للإنسان: مركز العالم الجديد ومناط تجربة الحداثة ذاتها. أما الثمن الفادح لعملية التحول الجذرية تلك فهو صفقة فاوست مع الشيطان، أو مع كل قوى النيمار للتحتية التي أطلقها عملية التحديث وحررتها في الوقت نفسه من سيطرة الإنسان عليها. وهذا هو ما يجعل فاوست مأساة هذا التطور الأثاني والنموذجية.

وقد مر «فاوست» في عمل جوتله العظيم بثلاثة تحولات هامة إذ يبرز أولاً عالماً، ثم يتحول إلى عاشق وأخيراً إلى مكتشف وفاوست العالم هو فاوست الذي تعذبه اللجوء بين بصيرته التي تعبها ثقافته الواسعة وحدوده ويزاء، وبين قدرته على الفعل والتغيير في واقع يشعر الملغ فيه بالتهديم لأنماط. اجتماعية مختلفة تتحكم فيه، وتستطيع من أجهاداته، دين أن تعترف له بكثير من دور ثانوي، هذه الحالة التي تبلورت في روسيا في القرن التاسع عشر وكانت موضوع القسم الرابع من الكتاب، والتي يعيشها مثقفو العالم الثالث في القرن العشرين، هي التي فجرت الصراع الغربي بين المثقف والواقع الاجتماعي في عصر جوتله. أما فاوست العاشق فهو الذي بدأ في التناق عندما أخذ في الانفصال عن بلبل العالم الواقعي المتخلف عن استبصاراته ويزاء، والإطلال عليه من علم من منطلق المراقب الصر المحصر من قهرد هذا العالم المزري، فيعيشقه لرؤية المفارقة، تلك لأن

جرويتشن، أول من عشقتهن فاوست وأولى ضحاياها، هي للتطهير المصنوع للعالم الذي رفضه وارتفع عبر صفقته مع الشيطان عليه لكن اللهم في هذا السياق هو أن مأساتها، وردود الفعل الاجتماعية القاسية عليها، كانت التجسيد الكامل لكل مثالب المجتمع القديم الذي جاءت الحداثة لتكتسحه وتطرح بنتاقضاته وقبوه.

أما التحول الأخير في مأساة فاوست التي جسد فيها جوته فدلالة التحديث وإطاحته بالكثير من القيم القديمة والمبادئ المتعينة، فهو للتحول إلى مكتشفه حيث ترتبط حياته وواقعه الذاتية بالقوى السياسية والاقتصادية والاجتماعية التي تحرك العالم، وحيث يتعلم كيف يعيش، وأهم من ذلك كيف يهدم ويدمر. ومن خلال هذا كله يوسع أفاق وجوده من الخاص إلى العام، ومن الفردي إلى المؤسسي واضعاً قواه في مواجهة الطبيعة والمجتمع، طامحاً إلى تغيير كل شيء من حياته الخاصة إلى حيوات الآخرين وإراداتهم، وإلى تفكير البنية الأبرية للعالم القديم والإطاحة به. وتلعب في هذا المجال قصة فاوست مع المعجوزين الدور الذي لعبته حكايت مع جيتوشين في التحول السابق، لأن رغبته في الاستيلاء على قطعة أرضهما الصغيرة، أي على الأرض التي يقف عليها العالم القديم، واستخدامها كموقع لبرج مراتبته الذي يرى منه العالم إلى ملاحدين، يتم عن شوق للتحول من العالم القديم، ولحر بنيتة الأبوية عن كماله، وعن ثيق لفتح أفق العالم على اللانهائي الواقعي، غير واع بأن الانفتاح على هذا الأفق المطلق، هو في الوقت نفسه انفتاح على الظلمة المظلمة، على الموت. ولهذا الظلمة المظلمة في المأساة الفاونستية، وفي حركية الحداثة أو التحديث الذي تبلوره، دلالة مهمة هي ضرورة التضحية بالبشر وتقديم قربان الدم، بل والتضحية الجانية أحياناً وهذا هو سر مأساويتها. إنها الأسطورة

الشعبية الشائعة في مصر والتي ترقن بأنه لابد للآلة الجديدة - أي عملية التحديث التي ارتبطت في الوجدان بالآلة - من دم وبضحية حتى تدر عجلاتها، وتلين تروسها.

ومن خلال هذه التحولات الفاونستية الثلاثة تنهض علاقة الإنسان بكل التراكمات التي أحدثتها حركية المجتمع الصناعي، والتحول من العصور الوسطى إلى العصر الحديث، في نسج صانع ملامح تجربة جديدة شائقة، قوامها التحول المستمر، وألبيتها الفاعلة هي تدمير تحولاتها، وتجاوزها باستمرار. هذه التجربة الفاونستية تطرح لأول مرة في الواقع الأوروبي قضية الحداثة باعتبارها تجربة التحول الذي فتح الأفاق، ولكنه أطلق شياطين الشر من عقائدها في الوقت نفسه، وهو دمار يؤكد بيريغان أنه غير قاصر بأي حال من الأحوال على الثورة الصناعية، أو على المجتمع الرأسمالي، ولكنه امتد إلى المجتمعات الاشتراكية وإلى دول العالم الثالث النامية بشكل أكثر ضراوة ووحشية. حيث استطاع سحر التطور وإغراء التنمية العاجلة أن يستأدي الإنسان ثمناً فادحاً من حريته وإنسانيته التي باعها للشيطان الرمزي الذي يعد بالتقدم والانفتاح على المطلق، وكما تجلى الفريديس الأرضي الذي وعدت به صقلية فاوست مع الشيطان في صورة حميم ومحب ناهم عن الكبر والفطرس، أسفرت دعاوى التحديث في كثير من هذه المجتمعات عن جميعها الضموصي، وكالمأساة الفاونستية نفسها لا يريد أحد أن يواجه حقيقة هذا الكابوس الذي أصبح صنو السعي الروحي الحديث، وإنما يأمل الجميع إعادة تعثيل فصوله بصيغ وأشكال متباينة منذ كتب جوته تراجيديا التطور ومأساة التنمية أو التحديث في (فاوست).

أما الفصل الثاني من الكتاب فيكرس المؤلف لمناقشة فكرة ماركس عن الحداثة والتي أعطى جوهرها عنوانه لهذا

الكتاب، لأن عنوان الكتاب نفسه مأخوذ من كلمات ماركس، ومن قلب البيان الشيوعي ذاته حينما يقول واصفاً المجتمع البرجوازي الحديث فيما يشبه نوعاً من الرؤى أو التجلي الشعري دأب الأشياء تتداعى لأن المركز لم يعد قادراً على دعمها والإمساك بها فكل ما كان صلياً يتبدد هباء، وكل ما كان مقدساً ينتهك ويندثر، ويوجب البشر في نهاية الأمر على مواجهة الأوضاع الحقيقية لمخاتهم وعلاقاتهم مع غيرهم من البشر بشكل عظمي هائل، ويحل بيرمان (البيان الشيوعي) بالطريقة الثلاثة التي حل بها (فاوست) ليكشف لنا عن تناظر شيق بين فكر ماركس الاقتصادي والاجتماعي وريز جوده الإنسانية في مسرحيته، وكيف أن تحليل ماركس للمجتمع البرجوازي ينطوي على التصور نفسه الذي بلوره جوده في (فاوست) لأن آليات هذا المجتمع هي التي أحاطت بكل الرأسي المادية والاجتماعية والقيمية القديمة، بل هي التي جعلت فكرة الإطاحة بالرأسي الصلبة عماد البنية اللاعلة في هذا المجتمع الجديد. ويكشف لنا قراءة بيرمان لـ (البيان الشيوعي) (وإس لئال) كيف تطلعت فكرة التبدد تلك، وصور الذوبان والتداعي في النص كله إذ تحض آليات تجرية الصداقة في المجتمع البرجوازي على هذا التحول الحضاري المستمر الذي تصير معه كل التوابت الاجتماعية والاقتصادية والأخلاقية هباءً منثوراً. فالتمجيد نفسه يعمل في أغواره كفهوم بذرة تدمير ذاته، وينطوي على إحداث تغيرات جذرية في القيم وعلى تهديد كل الهالات التي تعرب من توحيد مكانة بعض الرئي أو القيم أو الأفكار. وهذه العلاقة الجدلية بين التجديد والتدمير هي التي تدفع ماركس إلى استخدام التمجيد نفسه في كسر طرق الحلقة المجهنية للدمار.

وكما قسم بيرمان تحليله لـ (فاوست) إلى ثلاثة أقسام أو ثلاث مراحل تصورية ومفهومية مترابكة، فإنه يقسم تحليله

لفكر ماركس عن الحداثة إلى خمسة أقسام يبلور في أولها فكرة الذوبان والتبدد والتداعي باعتبارها رؤية مسيطرة وفاعلة في المجتمع البرجوازي ويكشف عن طبيعتها الجدلية، ثم يربط في ثانيها بين نزعة التحديث والتجديد المستمرة في هذا المجتمع وبين الروح التدميرية، بما في ذلك تدمير الذات التي تنهض عليها حركته، وكيف استطاعت جدليات العمى السارية في قلب هذا المجتمع أن تخفي عنه أنه أكثر الصيغ الاجتماعية تدميراً وعنفاً في تاريخ الإنسان. لأن المجتمع البرجوازي الحديث الذي أطلق قوى الإنتاج الضخمة من عقاليها يشبه الساحر الذي أطلق بتمازيده قوى العالم السفلي من قاعها ولكنه لم يعد قادراً على السيطرة عليها. ويكشف في ثالثها كيف استطاعت حركية التحديث تعرية التناقض بين الجوهرى والظاهر في المجتمع، ووضع هذا الاستقطاب الفاعل في كل الثقافات بين الحقيقي والوهمي أمام أعيننا بصورة تكشف عما يسميه جدليات العمى.. حيث نزع تمكين قوانين الربح وسيطرة النزعة المادية القناع عن وجه للمجتمع وترك ما في آلياته من بشاعة وقسوة ولا إنسانية عارياً أمام الجميع، بلا قناع من قيم زائفة أو أوهام لا سبيل إلى البرهنة عليها.

ويقدم في رابعها تحولات القيم، أو بالأحرى مسخها بعدما زومت كل الأتمة عن وجه المجتمع البرجوازي، واستبدلت بكل القيم القديمة قيمة التبادل النفعي، وبكل الحريات القديمة حرية التجارة التي لا تعترف بالروادع أو للمعايير الأخلاقية. وأصبحت إمكانية الانتصانية والريحية هي المعيار الأسمى، بغض النظر عما تنطوي عليه من عمية وضيق ألق. لكل ذلك كان من الطبيعي أن يعنون القسم الخامس والأخير من هذا التحليل بفقدان الهالات، فقد أحاطت آليات عملية التحديث بكل الهالات التي أحاطت في الماضي بالقيم أو بالانشغاطات والأدوار الإنسانية المحظفة، وأحاطتهم

جميعاً إلى أدوات منقوعة الأجر والثمن في بنيتها فلم يعد الطبيب مثلاً هو رسول الرحمة المثالي الذي ينقذ البشر من المرض، وبإزاء ذلك احترام المجتمع وتقديره، بل مجرد موظف ماجور يؤدي عمله لقاء أجر معلوم، ويتناسب جودة العمل وفاعليته لا مع عمق قناعات الإنسانية، أو نبل عواطفه الرحيمة وإنما مع قيمة أجره. وقد خلصت هذه الترجمة الحسابية لكل شيء إلى نكاد هالات القداسة التي إحاطت بعدد من القيم والأدوار، وأطاحت معها. وهذا هو اللهم - بالتفرقة بين المقدس والدنس، حيث وضعت كل التضامات في، أمانتها للملومة فوق محتى الثمن المادي. ولكن الجماعة الوحيدة التي لا ينزع عنها ماركس هالتها الكلية في تحليله العميق لجدليات التحديث في المجتمع البرجوازي هي جماعة الكتاب والفنانين، إذا ما استلهموا الانتمياز إلى قوى الثورة التي ترفض اليات هذا التحديث وتقوض الأساس الذي تنهض عليه وينطوي هذا الاستثناء على شيء من التوتر أو التناقض الذي يلاحظه بيرمان في كتابات ماركس بين قوة بصيرته النقدية وجذرية أماله في التغيير. وهذا التوتر هو الذي يفسى على مسامحة ماركس لأليات التحديث البرجوازي، وكشفه لجدلياتها الفاعلة تلك أهميتها القصوى في التعرف على موقع الثقافة في هذه العملية المعقدة، وفي بلورة تناقضاتها، وقد عرأها من كل انتمائها الربحية والجمالية والأخلاقية، وفتح في الوقت نفسه أمامنا الطريق للانفلات من حلقتها الجهنمية والحلم باحتمالات وإمكانات جديدة.

وإذا ما وصلنا إلى الفصل الثالث من الكتاب سنجد أنه ينتقل بنا من التجريدات النظرية إلى رؤى بوليفير الشعرية التي كشفت من خلال الأنماط الرعوية عن البطولة التي تنطوي عليها جدليات المداثة في عصره. إذ يرى بيرمان أن بوليفير هو الشاعر الذي استطاع أكثر من غيره من الكتاب أو

الشعراء في القرن الماضي أن يجعل أبناء هذا القرن يشعرون بانفسهم كمحدثين فالتحديث، والحياة الحديثة، والفن الحديث من المفردات التي تتكرر ببراعة مفردة في نصوص بوليفير الشعرية والنثرية، واستطاع بوليفير في دراستيه «البطولة في الحياة الحديثة» عام ١٨٧٠ و«رسام الحياة الحديثة» ١٩٦٣ أن يصور أجندة قرن كامل من الفن والفكر، كما كرس شعره كله بصورة من الصور لتصوير الفرد الحساس، أو الإنسان الحديث الذي شيعت عملية التحديث برؤاها ومنتجاتها وثقافتها، وملأت صدره بالمخاض، وأترعت دمه بالشراب وغصت روحه بالآلام. وحشت عقله بالأمل، باعتباره بطلاً جديداً ومهاجراً: بطلاً حديثاً. وكشف عما في بطولة هذا الإنسان من جمال ليس من خلال غنائية الصور الرعوية القديمة، وإنما من خلال الكشف عما في حياته المضطربة البائسة من جمال، وعما في قلب المدينة المشاوي من حزن شفيف.

والواقع أنه كلما اهتمت الصحافة الحديثة بحدثاتها كلما تنامي شغفها برؤى بوليفير وعكفها على كشفه الشعرية والنثرية. فقد كان بوليفير هو الذي انطلق من الجماليات الرعوية السابقة عليه ويلور منها، وفي تناقض جذري معها، جماليات المداثة المناقضة والتي لم تتحل برغم مناقشتها تلك عن أسس رعوية شفيفة. وكان هو الذي عبر عن بطولة الحياة الحديثة، ويلور لغة التعبير عنها. لأن الحياة الحديثة عنده تتطلب لغة جديدة، أو نوعاً من لنث الشعرى للترن بالموسيقى دون إيقاع أو قافية، فيه من الليونة والفسخوة ما يمكنه من التوافق مع غنائية اندفاعات الروح، ومع موجات رؤاها، ومع قفزات الوعي، لغة قادرة على جوب اصقاع المدن الفسحة والغوص في أحشائها والكشف عن أساسيسها الفورية لغة قادرة على الكشف عن أن المدينة تعمل بشكل حثيث على هتك منابع الجمال الذي وإدته وعلى فقا دعوين



الفقراء التي فتحتها على الجمال الجديد. وتبين قراءة بيرمان اللامعة لأشعار بوليمير أفكاره الثورية لكشوف والتر بنيامين Walter Benjamin الذي كان أول من ربط بين شعر بوليمير وبكر ماركس وهذا هو ما دفعه إلى التركيز في القسم الأخير من تحليله لشعره على قصيدة «فقدان الهالة» التي تلتقي مع فكرة مساوكن عن إسقاط عملية التحديث للحالات عن الرأسمالية القديمة.

وإذا كانت الفصول الثلاثة من هذا الكتاب تحاول أن تكشف لنا عن تخلق تجربة الحداثة باعتبارها نتاجا طبيعيا لعشرات التغيرات في أساليب الإنتاج والتعامل، فإن الفصل الرابع منه يتعامل مع مدائة من نوع جديد يسميها حداثاة التلخف، لأنها حداثاة مفروضة من أعلى وليست صاعدة من أسفل أو متولدة عن آليات النمو الاقتصادي الطبيعي. وتجسد هذه الحداثاة في تجربة سانت بيترسبورج التي بناها بيتر العظيم فوق المستنقعات التي امتدت حول مصب نهر نيفا في خليج فنلندا. وينقسم هذا الفصل، وهو أطول فصول الكتاب إلى ثلاثة أقسام: أولها بعنوان المدينة الحقيقية والمدينة الرومية، يتناول فيه آليات فرض المدينة على الواقع، ويظهر البنية الهندسية الصارمة للمدينة التي بنيت فوق المستنقعات بسرعة لاتضاهي وعلى مدى غير مسبوق. ففي عقد واحد أقيم خمسة وثلاثون ألف مبنى فوق هذه المستنقعات، وما أن اكتمل هذان على بداية المشروع حتى وصل الرقم إلى مائة ألف. وبين عشية وضحاها ظهرت واحدة من أكبر المدن الأوروبية. وقبل نهاية القرن كانت قد تجاوزت موسكو، وأصبحت أكبر رابع مدينة في أوروبا بعد لندن وباريس وبرلين.

ويرصد مارشال بيرمان لنا في القسم الثاني من هذا الفصل كيف ترددت أصداة هذه التجربة الكبيرة في أعمال بوشكين وجوجل وديستوفسكي وتولستوي

واندريه بيلي رقيقة الكتاب الكبار الذين تعاملوا مع هذه التجربة للمدخلة: تجربة خلق مدينة حديثة في زمن قصير، وأثر هذه التجربة على حياة الناس ومعتقداتهم، وتصوراتهم لأنفسهم وللعالم من حولهم. ويبدأ في هذا المجال بـ «الغراس البرونزي» لبوشكين باعتبارها سفر للتكوين الشعري للمدينة التي تجلت في عقل خالقها قبل أن تجسد على الأرض، أو بالأحرى على الماء. وأخضا يده فيها على جواهر هذه المدينة باعتبارها التقطير الخالص لفكرة المدينة في صورتها المجرية، وعلى تناقضاتها الجوهرية باعتبارها فضاء حضريا بدون حياة حضرية، ذلك لأن مسألة التيسيريين التي يصورها في هذا النص هي في حقيقة الأمر بنت هذا التناقض الجوهرى في واقع هذه المدينة. أو هذا المشروع التحديثى الضخم. وهو التناقض الذى تيسره (مذكرات من العالم السفلى) و (الساكنين) و (قلب ضعيف) و (القرين) لفيستوفسكى، و (أنا كارنينا) لتولستوي و (ضارع نيكسكى) لجوجل. ويهتم هذا القسم بالتعرف على أثر هذه التجربة الحضرية على الإنسان العادى، والكشف عن حدة تناقضاتها التي بلورتها هذه الأعمال الأدبية الجميلة.

أما القسم الأخير في هذا الفصل فإنه يخصه لتحولات الوضع في هذه المدينة في القرن العشرين وبعد أن أصبحت العاصمة الطاعية لروسيا، ومركزها الصناعى الكبير. ويحلل تجليات هذا التحول في أشعار اندريه بيلي وروايات التي كتبها عن ثورة ١٩٠٥ والتي تصل اسم المدينة ذاته (سان بيترسبورج) وفي أشعار أوزيب ماندلستام-Osip Mandelstam ليكشف من خلال هذا كله عن جذلية التحديث والحرية. وعن التوتر المستمر بين الفرض والتخلف وأثر ذلك على عملية التحديث نفسها، خاصة عندما يصوغ لنا القواسم المشتركة في تجربة المدينة بين المرحلتين القيصرية

والسبائينية، من التحديث والتجريب، ومن القسر والفرض من عل، ومن الكثير من الخصائص التي لا تزال تتجلى اليوم في عدد من مدن العالم الثالث، بل ومن المدن الغربية الكبرى كذلك حيث الجدل بين المدينة الحقيقية والمدينة الهمية لا يزال على أشده.

ويعبر الكاتب المحيطي في الفصل الخامس والأخير من كتابه تاركاً أوروبا ليعود إلى بلده: الولايات المتحدة الأمريكية ويقدم لنا من خلال استقصاءاته الشائقة لمدينة نيويورك، غابة الرموز المختلفة في أفعال هذه المدينة الحديثة بكامبوسيتها المبهطة، وخرابها الروحي الداخلي، تصوره الخاص لتجربة الحداثة كما عاشها، وكيفية من كيفية صياغتها لتجربته وتشكيلها لحياته. ويحاول أن يبرز علاقة التفاعل بين تضاريس المدينة المعمارية، والطريقة التي يفكر بها أهلها، والأسلوب الذي يكتب به كتابها بطريقة تفسر عن وجود خط أساسي يربط كل أشكال التعبير عن تجربة الحداثة تلك منذ (فارس) وحتى الآن. فنهر، في تحليل الكتاب الأخير، هي للتجلى الكامل لقلوبه الأساسية في أن منطق عملية التحديث برمتها هي تبدد كل الرواسي، وتحول كل ما كان صلباً إلى هباء، لأن المنطق الداخلي الذي يحرك الاقتصاد الحديث، والثقافة الناعمة منه، يمز كل ما يخلقه من مناقات طبيعية، أو مؤسسات اجتماعية، أو أفكار ميتافيزيقية، أو رؤى فنية أو قيم أخلاقية، هو منطق هذا التبدد الذي تجذب نوافعه كل البشر المحدثين إلى مداره الذي لا انفلات منه، وتجبرهم جميعاً على مواجهة أسئلته للغة عما هو أساسي ولدى معنى في حياتهم، وعما هو حقيقي في العالم الذي يعيشون فيه.

ويلاحظ بداية في هذا المجال أن أغلب معالم المدينة من الحديقة المركزية إلى جسر بروكلين، وتمثال الحرية، جزيرة كوني، وناطحات السحاب مانهاتن، ومركز روكفلر، وغير ذلك

من المعالم من رول ستريت إلى برودواي وجرينيتش وهارلم وميدان تايمز وماديسون أفينيو، بنيت كلها كعالم وكرمز للحداثة قبل أي شيء آخر. ولأن هذه هي طبيعة المدينة كان من الضروري أن يبدأ هذا الفصل بدراسة إنجاز روبرت موسى Robert Moses أهم مبدعي الأشكال الرمزية في حياة مدينته. وينطلق في مناقشته لأعمال هذا المهندس الإنشائي وطرقه الشفخة السريعة وحداثته الكبيرة وملاحيه من أثارها المدمرة على المدينة، ومن الحى الذي نشأ فيه الكاتب تحديداً، وهو البرونكس، حى الفقر والجريمة والمخدرات. وكيف أن نزعة التحديث لا تعرف حدوداً، لأن سكان البرونكس وطمع من اليهود لم يتصوروا أبداً أن يبنى يهودى مثل موسى على حبيب بهذه الشراسة، فكان أكثر الذين دمروا حياتهم تأثيراً وفعالية وروية، وبعبارة أخرى مشروعاً موسى الإنشائية على المدينة، ينتقل إلى تحليل كتاب جين جاكوب Jane Jacop (موت وحياة المدن الأمريكية الكبرى Death and life American Cities) والذي يلور رؤية مناقضة لتلك التي طرحها موسى حول حداثة المدن الأمريكية. وهي رؤية تقدم لنا لترجيحات الشعر لأمديتها من خلال تحليله لأشعار روبرت لوويل Robert Lowell واندريان ريتش Adrienne Rich وبول بلاكبيرن Paul Blackburn وجون هولاندر John Hollander وجيمس ميريل James Merrill، جالوى كينيل Gal- way Kinell وغيرهم، وعلى رأسهم جيمس آلان جينسبيرج Allen Ginsberg بصرخاته المدوية، ثم ينتقل إلى مناقشة موضوعين أساسيين في أدب مرحلة السبعينيات في أمريكا، وهما العودة إلى الجذور العرقية كما في كتاب أليكس هينلي Alex Healy الشهير (جذور Roots) والتعامل مع أشباح الماضي اللامحة كما في رواية ماكسين

هونج كنجستون Maxine Hong Kingston المرأة  
المقاتلة (Woman Warrior) ويضم تنريعات على هذين  
المؤسعين في روايات روبرت كارو Robert Caro  
وفورمان ميلر وغيرهم من الذين حاربوا بلورة تجربة  
الستينيات والسبعينيات من هذا القرن في إحراش هذه المدينة  
الحشوية.

من خلال هذه اللوحة العريضة ذات النسيج الغنائق  
الثرى والقران الفنية المتنوعة يحاول بيرمان أن يؤكد في  
كتاب هذا أن تجربة الحداثة تجربة مستمرة ودائمة، وأن الذين  
ينتظرون - مع إنهاب حسن - أقول نفسها ويزرع نجم مرحلة  
جديدة مغايرة سينتظرون إلى الأبد. لأن هناك قسما عامة  
ومستمرة ومشاركة لتجربة ذات شكل وذات قوام، تمتد من  
القرن الثامن عشر وحتى الآن، تجربة في المكان وفي الزمان،  
تجربة لذات وللآخرين، تجربة لاهتمالات الحياة وللخاطر،  
يسمىها الحداثة. والحداثة في مفهوم بيرمان هي الحياة في  
مناخ واعد بالمغامرة أبدا، محقق للإحباط يوما مناخ يحض  
على التحول المستمر: تحول الذات وتحول العالم على السواء  
وهو تحول يهدد في الوقت نفسه بتدمير كل ما نملك وتسفيه  
كل ما نعرف، وتهدد كل ما نؤمن به.

هذه التجربة الحديثة، أو بالأحرى التجربة - الحداثة، هي  
تجربة غائرة للحدود الجغرافية والسياسية، ولتنشيدات  
المرقية والقومية، وللمطبقات الاجتماعية، وللبلايان  
والإيديولوجيات. ومن هذا القول بأن تجربة الحداثة  
تجربة موحدة لكل البشر - في الغرب على الأقل - ولكنها وحدة  
من نوع جديد، فهي ليست وحدة التماثل، بل وحدة للمفارقة،  
وحدة للاتحاد، لأنها وحدة تلفنا جميعا في إعصار من  
الاضطراب الدائم والتحلل والتجدد المستمرين، إعصار من  
القلق والتناقض والإبهام والصراع الدائم مع الذات ومع

الأخر، ومع الواقع الدائم التغيير، الدائم الإنفلات من قبضة  
الإثراك والمنطق، أو بمعنى آخر، أن تكون حديثا يعني أن  
تكون جزءا من عالم تتحول فيه كل الرواسي والثوابت إلى  
هباء ويقتار بدد في الهواء.

لكن السؤال هو: ما هي مكونات هذا الإعصار ومن أين  
تهب رياحه للدوخة؟ يرى بيرمان أنها مجموعة من العمليات  
الاجتماعية والحضارية الشاملة التي تغذيها العديد من  
المصادر المتنوعة، والمتفاعلة والتكاملة، ويعدد في هذا المجال  
عوامل وتغيرات كثيرة من أهمها: الكسوف الطمعية الهائلة في  
العلوم الطبيعية والتي غيرت تصورا عن الكون ومن مكاننا  
فيها؛ والثورة الصناعية التي حولت المعرفة العلمية إلى تقنيات  
تخلق بيئات إنسانية جديدة، وتدمر المواسعات القديمة في  
الوقت نفسه تحد من عنف الصراعات بين الأجيال وبين  
الطبقات، والتغيرات السكانية العارمة التي تجهز على العلاقة  
القديمة بين الإنسان والبيئة التي ألفها أسلافه، وتقع به في  
تيار حياة جديدة يلفه فيها إعصار التوسع العمراني في المدن،  
وإيقاع الحياة السريعة فيها، ثم التوسع في نفوذ أجهزة  
الاتصال الجماهيرية الإعلامية بقدرتها على سهر البشر  
والمجتمعات المتباينة في آتون تأثيرها للود، وتساعد سلطة  
الدولة المركزية، بأجهزتها البيروقراطية الأخطبوطية للتشوقة  
أبدا إلى مزيد من القوة والتحكم والحركات الجماهيرية  
الكبرى في تحديها المستمر لسلطة الدولة، وسقوط الحكام،  
وأخيرا تلك القوة العظمى التي تصب فيها كل العوامل  
السابقة وهي الرأسمالية العاتية الكبيرة الدائمة للنمو  
والتذبذب.

ويطلق بيرمان على هذه العمليات كلها مصطلح التحديث  
Modernization والتحديث هو العملية الشاملة التي تتفاعل  
فيها كل هذه العناصر لتغيير رؤى الإنسان وتصوراته بقيمه

وأنماط حياته. إنها تجربة شاملة تنبثق منها مجموعة الرؤى والأفكار الغربية التي تهدف إلى أن تجعل للبشر موجهة للحديث، وبسببها له في الوقت نفسه، إذ تمنعهم القوة التي تمكنهم من تغيير العالم والتي تفهمهم، رغمًا عنهم، أثناء ذلك. وتتجمع هذه القيم والرؤى الجديدة تحت مظلة اصطلاحية واحدة هي الحديثة Modernism، ويطلع الكتاب إلى الكشف عن جذليات هذا المفهوم الفضايف من خلال تتبع تحولاته الدقيقة من القرن التاسع عشر، وحتى عصرنا الحديث. وعن طريق مناقشة تجليات الفكرية والفلسفية والفنية في: الرسم، والنحت، والرواية والمسرح، والرقص والعمارة والتصميم؛ وفي مختلف تنويعات الوسائط الإلكترونية من ألعاب وأجهزة إعلام وتلفزيون، وفي شتى فروع العلم الحديثة التي ما كان لها من وجود قبل ثورة الحديثة الشاملة التي تغلغل في شتى مناحي الحياة. وخلال عرضه الثرى لشتى هذه للتجليات يبرهن بيرمان على أن القرن العشرين، هو بلا نزاع، أغنى قرن التاريخ الإنساني بالاختراعات والإبداعات والطاقت الخلاقة في كل الميادين.

وبين عملية التحديث Modernization ومفهوم الحديثة Modernism تلح مسألة العصرية Modernity وهي ليست عملية اقتصادية أو حضارية، كما أنها ليست رؤية ثقافية، وإنما هي تجربة تاريخية يعيشها الإنسان عندما يمر بالأولى، وتخلق في واقعها الثانية. إنها الوسيط الذي تصهر فيه العملية والمفهوم لخلق حالة تاريخية، تتحول بفعل الأولى، وتتشكل في صياغات مفهومية بسبب الثانية. لكن كيف يتحقق هذا الانصهار؟ وكيف تتخلق هذه الحالة التاريخية على صعيد الواقع والوعي على السواء؟ هنا نتلقى بقضية هامة في عالم بيرمان الأليف الغريب مما هي قضية التطور أو التنمية، والتي دار جدل طويل في مؤتمر عقد بجامعة إلينوي

الأمريكية قبل قليل، ونشر جزء من وقائع هذا الجدل في العدد الأخير من مجلة اليسار الجديد الإنجليزية.

ويثير مفهوم التنمية Development في كتاب مارشال بيرمان الكثير من الجدل والنقاش. والجدل حول هذا المفهوم جزء من الجدل الواسع الذي أثاره، ولا يزال يشوبه هذا الكتاب منذ صدوره حتى الآن. والذي أفضل ترجمة عنوانه إلى «كل الرأسي تتبدد هباء» لأنه بالفعل كتاب عن تبدد كل الرأسي القيمة والفكرية والمعنوية وذويانها، بل وتحلها في هواء عملية التحديث التي عصفت بالواقع الغربي وغيره كلية طوال قرنين من الزمان.

والتنمية هي المفهوم المركزي في كتاب بيرمان وهي مصغر معظم تناقضاته ومفهوم التنمية أو الإنماء، يعني لديه شيئين في وقت واحد. إذ يشير من ناحية إلى التحولات الموضوعية الهائلة في المجتمع الغربي والتي نتجت عن مقدم السوق الرأسمالي وسيطرة مواضعاته، وهذا يعني بالدرجة الأساسية التطورات الاقتصادية. بينما يرمي من الناحية الثانية إلى التحولات الذاتية الكبرى في حياة الأفراد، والتي جرت تحت تأثير التنمية الأولى، والتي يندر تحتها ما يسمى بالتطور الذاتي باعتباره إرهاب قدرات الإنسان وتوسيع الفج اهتماماته وخبراته لذلك لأن عملية التحديث هذه قد أجهزت على كل الحدود والمواضع التي عرفها المجتمع قبل بدايتها. وأطاحت بالكثير من المفاهيم والرؤى المتصلة بهذه المواضع القديمة. وقد توافقت هذه العملية مع عملية اتساع لا مثيل لها لإمكانات وحساسيات الذات الفردية بعد أن تم تحريرها من الثوابت الاجتماعية؛ ومع عملية شائقة من التغيير الاجتماعي جرى بها إعادة ترتيب الكائنات، والأدوار الجامدة التي تعين بها الواقع الاجتماعي قبل أن تهب عليه رياح الحديثة.

غير أن عملية التحديث قد أدت إلى إنتاج مجتمع مغترب ومتجزئ بصورة قاسية ووحشية، تدفعه آليات الاستغلال الاقتصادية إلى مزيد من العزلة والوحشة واللامبالاة الاجتماعية. ويدمر هذا المجتمع المغترب كل القيم الثقافية والسياسية التي أنتجت بنفسها عناصر تدميرها وبالطريقة نفسها تقوم تنمية الذات الفردية - على الصعيد النفسي - باستهلاك التشتت، وفقدان الزمان والإحباط واليأس. وهذا في الواقع ملمح لا ينفصل عن مشاعر الإحساس بالتضخم والنشوة المصاحبة للتنمية الذاتية.

وفي هذا المناخ الحافل بالإثارة والاضطراب، بالدوار النفسي والنشوة المدوخة، بالتوسع إمكانيات الخبرة وتدمير الحدود الأخلاقية والعلاقات والروابط الشخصية، يتخضم الذات وغارتها من جوهرها وتشتتها، بانتشار السراب في الطرقات وفي داخل النفس على السواء، في هذا المناخ المغمم بالتناقضات ولدت الحساسية الجديدة، التي اكتشف ماركس موضوعات تغيرها الفكرية والحساسية والاقتصادية لكن بوبليس - كما يقول بيرمان - هو الذي اكتشفها أدبيا في قصائده النظرية من باريس، بالقدرة نفسها التي سبق أن بلور بها جويله - في فابست - مسألة الذات المتطورة في صراعها مع إزدياجيتها المتولدة من معاشيتها للتغيرات المصاحبة لبداءات عملية التحديث في الغرب.

وقد كشف بيرمان من خلال تحليله الشائق لظاهرة مدينة بطرسبرج واثار إنشاء هذا الكيان الحضري العملاق على الإنسان الروسي وقتها، كيف قدم الأدب الروسي في هذه المدينة تهديدات الحداثة التي فرضت موضوعاتها من عل؛ واثرا على تراث أدبي عريق يمتد من بوشكين وجوجل حتى ديستوفسكي وانثريه بيلي ؛ وعلى جمهور موجد لا

يزال يتذكر كيف كان المال في مجتمع ما قبل إنشاء هذه المدينة الكبيرة، مجتمع ما قبل الحداثة بمواضعه الصلبة وقيمة الراسخة ورواسيه التي أخذت تتبدد في الهواء مع كل يوم جديد.

أما في القرن العشرين، فإن هذا الجمهور قد ألف الحياة مع التغيرات الدائمة. وازداد مع الزمن انساعاً وتفتتاً في وقت واحد. وتحول إلى جزئيات غير متكافئة، أو متناسبة مع بعضها البعض، مما زاد من حدة التوتر الجدلي في تجربة الحداثة التي أخذت تمر بمراحل حرجية. صحيح أن الفن الحديث قد حقق إنتصارات أكثر من ذي قبل، لكنه قد كلف - إلى حد ما - عن الاتصال بأي حياة مشتركة، لذلك عن التعبير عن هوم مشتركة. أو بمعنى آخر، لقد فشل هذا الفن - في رأي بيرمان - في أن يستعمل حدائته أو يوظفها وادى هذا إلى حدوث استقطاب كبير في الفكر الحديث حول مفهوم الحداثة مما سطع شخصيتها الغامضة، سواء في ذلك فيسبر weber وأورتيجا Ortega، واليوث واتيت Tate وليفيز Leavis وماركوس Marcuse ففي كتاباتهم جميعا أدانة للحداثة باعتبارها تفصصاً حديدياً من للتوسط والاحتذاء والانصياع إنها مغارة روحية تفتقر إلى أي وحدة عضوية أو استقلال حيوي لأن كينونتها ثابرة في تحملها المستعمر، وتحللها الأبدى. ومن ناحية أخرى نجد أن هناك رؤى ومعالجات تنسم باليأس الثقافي والتشاؤم، وخاصة تلك التي تزخر بها أعمال مارينيتي Marinetti وياكيمينستر Buckminster فولر Fuller ومارشال مكلوهان Mar-shall McLuhan، والتي تحولت فيها الحداثة إلى مفهوم قبيح مصبوغ بثائرة الأحاسيس، والإشباع العالمى الذى يتخلق في عالم تسيطر فيه الآلة، تنتج مخبراتها الجمالية الخاصة، ومواضعها ورسائلها الاجتماعية المتميزة.

هنا يجد الكاتب نفسه - في رأى بيرى أندرسون وهو واحد من أشد معارضيه - بإزاء عملية التوحيد الخاطئة بين الحداثة والتكنولوجيا، بصورة نفهم منها أن التقنية (التكنولوجيا) قد استبدت البشر صانعي الحداثة والمتأثرين بها، وإنها تؤدي إلى عملية الاستقطاب الصارمة، وإلى نوع من التصطيع الشامل، لكن أندرسون لا ينكر أهمية دراسة محدثي القرن الماضي، ولهم محدثي هذا القرن حتى نستطيع تأسيس جذور للحداثة وتحقيق فهم أعمق لآلياتها الفاعلة وحتى تتمكن من تهية أنفسنا لما سيحدث في القرن الحادي والعشرين، لكن المشكلة تكمن في أن الحداثة كمفهوم تمارض جذريا مع أى محاولة للتخطيط للمستقبل أو التنبؤ بمسارات محددة ذلك لأن فكرة الحداثة ترتبط بوجهو الثورة، مهما كانت نوعية التعريف الفلسفي للثورة. والحداثة كثورة لم تنته بعد ومن هنا يصعب فهمها كلية، أو وضعها ضمن إطار دراسة على صامد. ولا يعنى هذا اليأس من محاولة استقصاء كافة أبعادها بل بالعكس إنه يدعو إلى المزيد من الاهتمام بمحاولة بيرمان الشائقة.

والواقع أن بيرمان قد وضع يده على مفتاح هام لعملية التحديث، وهو أن سيطرة النمط التبادلي والسلمي على السوق الاقتصادية قد أدت بالضرورة إلى تقييد العالم الاجتماعي القديم، وإلى إحداث سموات من الخوفى الدائمة، والشك القديم والاضطراب، ففكرة الحداثة تطوى على عملية تغير مستمرة، لا تفريق فيها بين لحظة حضارية وأخرى، إلا من حيث التسلسل والترتيب. لأن ما هو جديد الآن سرعان ما يحيله الزمان إلى قديم فالقانون الأساسى مع سيطرة السوق وسيادة النمط التبادلى هو العرضية وميهاة للعرضى أن يخلق محاوره وثوابته ورواسيه.

وإذا انتقلنا إلى الجانب الجمالى في مفهوم الحداثة لدى

بيرمان سنجد أن هذا المفهوم قد تبلور جمالياً وأدبياً مع بدايات القرن العشرين، وفي معارضة للواقعية والكلاسيكية في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر. ومن الغريب أن معظم النصوص الأدبية التي حللها بيرمان سواء لبودلير أو جوته، لبوشكين أو ديستوفيفسكى، تعود إلى القرن الماضي. قرن ما قبل ثورة الحداثة كمفهوم جمالى. ولا نستثنى من ذلك إلا دراسته لروايات أندريه بيللى، وأشعار أوزيب مئذلسلام، وبعض النصوص الأمريكية الحديثة فالحداثة تحتاج، في الواقع، إلى تحديدها ضمن إطار تاريخى وإطار مفهومي مميز أيضا.

وهناك قضية أخرى، وهى أن توزيع الحساسية الحديثة، أو الحساسية الحداثية الجديدة، يتفاوت على صعيد الإنتاج الأدبى فى أوروبا - مع أن عملية التحديث ذاتها قد جرت فى معظم البلاد، فما هو السبب فى ظهور أعمال حديثة فى بلد دون غيره؟ ومن المفارقات الهامة فى هذا المجال والتي أخلق كتاب بيرمان فى تحليلها، أو حتى رصدتها، أن إنجلترا، وهى من البلدان الرائدة فى الثورة الصناعية ومجتمع السوق، لم تنتج أى عمل حديث على الإطلاق فى العقود الأولى لهذا القرن بصرف النظر عن استضافتها لإنيوت وعزرا باوند، أو مجازاتها لأيرلندا جويس العظيم. وذلك على خلاف ألمانيا وإيطاليا وفرنسا وروسيا وهولندا أو حتى أمريكا وهذا يعنى أن عنصر الحيز والمكان عنصر هام أيضا بجوار عنصر الزمن.

أما الاعتراض الثالث الذى أرتفع في وجه مقولات بيرمان الشائقة، والذي ينال من قراخه الهامة للحداثة، فإنه ينبع من أنها لا تفرق بين الاتجاهات الجمالية المتناقضة أو بين المدارس الجمالية التى تطوى عليها الأعمال الإبداعية ذاتها. ثمة تمايزات شديدة بين الحركات أو الاتجاهات الفنية

وقد تكون الطريقة البديلة لفهم أصول ومفاهيم الحداثة هي النظر إلى المتغيرات العرضية والتاريخية والثقافية التي ولدت فيها وصدرت عنها وتوجهت إليها بإيمان وتعمق. وهناك في هذا المجال ما قدمه لوكاتشن الذي اكتشف وجود علاقة مباشرة بين تغير الواقع التاريخي وطبيعة الأشكال الثقافية التي ولدت في ظل هذه المتغيرات، لكن تلك تخفية أخرى كما يقولون.

التي دائماً ما تجمع تحت لافتة الحداثة من رمزية وتكميلية ومستقبلية وتركيبية وسيرالية وتعبيرية، الخ. فهناك على الأقل خمسة أو ستة تيارات متميزة ومتباينة من الحداثة في العقود الأولى من هذا القرن وقد ساهمت معظم الأعمال الفنية والإبداعية التي أنتجتها هذه التيارات في خلق تلك الاستقطابات التي وصفها بيرمان في الطريجات الفكرية المختلفة التي حاولت التنظير للثقافة الحديثة بشكل عام.



## شعرية الرواية - ٣

### الموضوع، والرمز Theme and Symbol

لم ينظر البنيويون للموضوعية باعتبارها مجالاً منفصلاً للبحث. والسبب في ذلك ببساطة على ما يبدو، هو أن الموضوعية ليست ناتجة لمجموعة محددة من العناصر، بقدر ما هي الاسم الذي نخلعه على أشكال الوحدة الممكن إدراكها في النص، أو الطرق التي ننجح بواسطتها في ضم الشفرات المتنوعة معاً، وإضفاء التماسك عليها. إن البنى الأساسية للشفرة التخمينية Proairetic كما أوضح نموذج جريماس ولويس شتراويس، موضوعاتية. ويمكن القول بأن الشبكة ليست سوى الإسقاط الزمني للبنى الموضوعاتية. إن البشر يولدون، ويمشون، ويموتون في عالم من المعاني والرموز، ولكي يخلعوا معنى على حياتهم، في هذه الدنيا، فإنهم يحتاجون إلى توافقات خيالية مع الأصول والنهايات<sup>(١)</sup>.

ولكي نصنع شيئاً ما، فإننا نقوم بتحويله إلى قصة حتى يمكن لأجزائه أن تنتظم في تتابع مراتب. وتظهر هذه البنية الزمنية نوعاً من المعقولة التي تمتد جوهرياً بالنسبة لاشتغال الرواية. ولا نقصد عادة بالموضوعية قانوناً عاماً تقترحه الرواية أو نوع المعرفة التي تسمح لنا بالتنبؤ بما سوف يقع في مواقف شبيهة بتلك التي يتم تقديمها. والقبض على موضوعية الرواية هو كما يشدد و. بيه جالي W.B Gallie في سياق آخر، أن نتتبع القصة. وتتبع قصة لا يشبه بحال تتبع مناقشة. إن التتبع الناجح لا يستلزم القدرة على التنبؤ بالخلاصة الاستدلالية، وإنما فقط إحساساً بصحتها وقبوليتها، إحساساً بـ «العروة الرئيسية للاستمرارية المنطقية» التي تجعل عناصرها معقولة.

سوى أن إنتاج وحدة، وقرار، واستمرارية، هو مسألة استقرار منطقي من عناصر النص، وتعيين وظيفة عامة



لها. ما الذي يعنيه لـ «لويزا»<sup>(٧)</sup> ضيبتها تحتلس النظر من فتحة في خيمة العباب الفروسية؟ إن هذا الأمر يعتمد على ما يمثل لنا هذا الفعل، وعلى الكيفية التي توصف بها اتجاهات أسيرة «جرا» جرليند: من الواضح أن لويزا «تتصرف عن قانون أبيها». ولكن، هل جريرتها ببساطة تتمثل في فضولها أو في فضولها تجاه أشياء محددة؟ ما الذي يدل عليه سقم «فاني أسينجهام» للكلاب الذهبية، وهو أحد الأحداث النادرة في رواية «الكلاب الذهبية» The Golden Bowl<sup>(٨)</sup>، إنه مرة ثانية، تعميم لوظيفة الكلب حتى يمكننا أن نخلع على الحادثة بعض الأسماء التي تتراجع «ماجى»، و«فاني» والأمير عن استخدامها. وتتصل مسألة التقدير الاستقرائي بشكل وثيق بمسألة القراءة المركزية، بأي منطق تقوم بالتعميم من موضوع أو حادثة، ونجعلها تدل؟

إن أعرف قراءة الرواية، تقدم لنا صليتين أساسيتين يمكن أن ندموهما الاستعادة التجريبية والرمزية Empirical and Symbolic Recuperation. وتعتمد العملية الأولى على التقدير الاستقرائي السببي: إذا ما قامت الرواية بوصف الرداء الاتيق لإحدى الشخصيات، فإننا نقوم باستدعاء النماذج النمطية للهيئة الشخصية، ونستدل به إذا كانت هذه هي طريقته في ارتداء ملابس، فإن ذلك «لأن» هذا الشخص غندور أو متائق، ونقوم بتأسيس علاقة علامائية بين الوصف وهذا المعنى الأخير. وعلى الرغم من أن هذا التقدير الاستقرائي يعمل بطريقة أفضل في الروايات منه في صيغ الخبرة الأخرى، لأننا نقارب النص مفترضين أن ما تم توليحه، يمكن أن يفد ملحوظا ودالا، فإن المعاني

المستعمدة من الروابط السببية أقل من ناحية ارتباطها بالعرف بشكل واضح، وأصعب في الدراسة من تلك التي تنتجها الاستعادة الرمزية. وتشغل هذه السيرة، في غياب الروابط السببية، أو حيث تبدو الصلات التي يمكن استدعائها غير كافية لتحليل التشديد الذي يتقناه موضوع أو حادثة ما داخل النص، أو حتى عندما نعجز عن معرفة أي شيء آخر يمكن أن تفعله إحدى التفصيلات. وسوف نكون غير راغبين، مثلا، في افتراض ارتباط سببي بين بشرة تامة أو معيبة وشخصية أخلاقية أو معيبة، غير أن الشفرة الرمزية تسمح بمثل هذه الارتباط ونمكننا من اعتبار الأولى علامة على الثانية. أو، مرة ثانية، ليس هناك ارتباط بين الشوارب والنذالة، بيد أن الشفرة الرمزية لنا تتيح إرساء علاقة علامائية من هذا النوع.

إن مثل هذه التقديرات الاستقرائية بالغة الغرابة، خاصة وأن القراءة الرمزية، ليست تداعيا هراء، وإنما سيرة محكمة قاعديا، ومن الصعوبة بكان إرساء حدودها. ويعد الخطيب في التعامل مع الرموز أحد أوضح سمات المقالة الركيكة التي يقدم الطالب في مرحلة ما قبل الخرج بكتابتها. سوى أن القليلين هم الذين احرصوا مقدما كبيرا في تفسير ما يتوجب على القارئ تعلمه إذا ما قبل بهذه الهبة. ولم ينحج البنويون في تحليل التمييز بين القراءات الرمزية المقبولة، وغير المقبولة. بيد أن عمل جارات في الشفرة الرمزية، يقدم لنا بالفعل، بعض الاقتراحات بصدد الآليات الأساسية لهذا النوع من الاستعدادات.

والنقيضة Antithesis هي الأداة الشكلية التي تركز عليها الشفرة الرمزية. فإذا قدم النص عنصرين - الشخصيات، المواقف: الموضوعات، الأفعال - بطريقة توحى بالتعارض، حينئذ، يفتح فضاء كلي من البدائل والتنويعات «مام القارئ»<sup>(٤)</sup> إن تقديم بطلتين، إحداهما داكنة البشرة، والأخرى شقراء، يدفع إلى الحركة تجرية في التقدير الاستقرائي يعالق فيها القارئ بين هذا التعارض وبين التعارضات الموضوعاتية التي يمكن أن يكشف عنها: البشر/ الغير، مملوك/ مسموح به، نشيط/ خامل، لاتيني/ إسكندنافي، الجنس/ الطهارة، ويمكن للقارئ أن ينتقل من تعارض إلى آخر: وأن يختبر هذه التعارضات أو حتى يعكسها، ويقرر وثاقها ببنى موضوعاتية أكبر تضم نقائض أخرى حاضرة في النص. وهكذا، فإن أول تجليات الشفرة الرمزية في «ساراسين» تجد الراوي جالسا بجوار نافذة بصحبة مجموعة متأنقة في جانب، وعلى الجانب الآخر حديقة. ويتم تطوير التعارض كما يحدث غالباً عند يلزك، بشكل صريح عبر العديد من الطرائق، في الوقت الذي يتبع فيه الراوي قراءات رمزية ممكنة: رقصة الموت/ رقصة الحياة، الطبيعة/ الإنسان، البارد/ الساخن، الصمت/ الضوضاء، ويدعو الراوي ذاته بؤرة هذه النقائض، ويتم قراءة موضعه من النافذة بوصفه أحد الالتباسات الأساسية، وانسلاخاً خطيراً: ولقد تجعدت إحدى ساقَيَّ بفعل واحد من هذه التيارات الهوائية التي تجعد نصف جسديك من الجرد، بينما يشمر النصف الآخر بالحرارة الرطبة المنبعث من الصالون»<sup>(٥)</sup>.

إن التعارضات المقترحة في هذه الفقرة، يتم استبقاؤها واستخدامها، في المثال الرئيسي التالي للشفرة الرمزية، التقابل بين رجل عجوز مغضن البشرة، وفتاة حلوة صغيرة: «المقصلة بنقيضة الداخل والخارج، الساخن والبارد، الحياة والموت، العجوز والفتاة، والتي تتفصل بفعل أكثر العواجز صلاية: حاجز المعنى»<sup>(٦)</sup>. ويجلسهما متجاورين، يقدمان تكتيفا رمزياً (إنه في حقيقة الأمر تعارض بين الحياة والموت). سوى أنه عندما تتمطى الفتاة وتلمس الرجل العجوز، فهذا هو «برحاء الانتهاك Paroxysm of transgression»، إن فختتها وسدودها، ورد فعلها المبالغ فيه عندما تقوم بلمسه، تشير إلى «حاجز من المعنى» يؤكد على أهمية الوضع القصصى، ويقتضى قيام القارئ بقراءة رمزية تستثمر التعارض وتمنحه مكاناً في بنية رمزية أكبر.

إن تأويل تعارض ما، هو بالطبع إنتاج لما يدعوه جريصاص ببنية المعنى الابتدائية، أى، تشاكل رياضي. وليس من الضروري أن تتوقف هذه السيرة عند هذا الحد حيث يمكن للزوج الثاني من العناصر أن يعمل بوصفه منطلقاً لتقدير استقرائي أبعد، والأمور اللالذ للنظر، خاصة ما يمكن الإبقاء عليه من المستوى الأصلي لهذه التحولات الدلالية. لقد جادل إيفي شتراوس اعتماداً على منوته الهائلة من الأساطير، بأنه على الرغم من أن الشمس والقمر لا يمكن استخدامها ليدلا على أى شيء من أى نوع، وطالما أنهما موضوعان في تعارض، فلا حدود للتقابلات الأخرى التي يمكن لهما أن يعبرا عنها (على الرغم من أن نطاق المعاني المحتملة في

نص معطى سوف يظل بالطبع مقيدا بشكل حاد<sup>(٧)</sup> ويتبع معظم العمليات الرمزية فى الروايات نماذج الكتابة أو المجاز المرسل - التقدير الاستقرارى عن طريق الجوار أو التداوى هو شكل الاستعادة الرمزية وثيقة الصلة بالاستعادة التجريبية - إلا أن بالإمكان أيضا العثور على أمثلة من التحول الرمزي المميز الذي قام ليرسفى شتراوس بدراسته، والذي يتم فيه ضم مفردتين معا عن طريق إحدى الخصائص المشتركة، ثم يتم وضعهما فى تعارض بعد ذلك ليؤشرا لوجود وبغياب هذه الخاصية. إن الشراء والطبخ شكلان من أشكال الطهي، ومن ثم فهما ثقافيان، غير أنه يمكن استخدام التعارض بينهما (التعارض المباشر للنا، فى مقابل التعارض للناز عبر بسيط ثقافي، وهو القدر) لكي يعبر عن التقابل بين الثقافة والطبيعة داخل إطار المنظومة الثقافية نفسها. إن الفتاة الصغيرة، والرجل المعجوز فى «ساراسين»، كلاهما مخلوق بشري حى، غير أن هذا الملمح الدلالي الذي يضمهما معا، يمكن أن يلقى ربما بسبب حدوث هذا الأمر فعلا فى «البهاء الملق»، جانباً من جوانب المقابلة عندما يتم تعارضهما: الحياة والموت، ويمكن لرجلين إذا ما تم معارضة أحدهما بالآخر، أن يحملتا التقابل بين الذكورى والأنثوى، أو بين الإنسانى والحيوانى. إن مثل هذه العمليات الدلالية غاية فى الغرابة وتستحق دراسة مستقلة دين شك.

وترحى دارسة ليرسفى شتراوس للشفرات، بأن التأويل الرمزي هو مسألة انتقال من النقيضة الموجودة فى النص للتعارضات الأكثر جوهرية للشفرات

الاجتماعية، والسيكولوجية أو الكونية الأخرى. والسؤال الحاسم يقدو من ثم، ما المقصود بـ «الأكثر جوهرية» هذه؟ فى أى اتجاه يتقدم التأويل الرمزي؟ ما هى القيود التى تفرضها على نوع المعنى الذى تكون على استعداد نسبته للرمز؟ إن بارت يتحدث عن المعنى بوصفه: قوة تصاول إخضاع قوى أخرى، ومعانٍ أخرى، وإغاث أخرى. إن قوة المعنى تعتمد على قدرته على الإدخال فى نظام: إن أقوى المعانى هو ذلك المعنى الذى يستوعب نظامه أكبر عد من العناصر، إلى الحد الذى يبدو فيه وكأنه يحيط بكل شيء جدير بالملاحظة فى الكون الدلالي<sup>(٨)</sup>.

إن على المعانى الأضعف أن تظلى مكانها للمعانى الأقوى، والأكثر تجريدا، تلك المعانى التى تغطي قدرا أكبر من التجربة التى يتم الإمسك بها داخل النص. ويقترح بارت أن يكون مصدر هذه الطاقة - تلك التى يتوجه نحوه التأويل الرمزي - هو الجسد الإنسانى: «إن للجمال الرمزي يشغل موضوع مفرد، يستمد منه وحدته (والذى تستمد منه القدرة على التسمية...) وهذا الموضوع هو الجسد الإنسانى»<sup>(٩)</sup>. إن الجسد، هو محل الرغبة، وجعله الشاغل الرئيسى للجمال الرمزي، مقصود به إظهار تأويلات نفس تحليلية معينة. بيد أن بارت فى الحقيقة يستخدم الجسد والجنس، كما يفعل فى S/Z، «لذات النص»، بوصفها استعارات لمجموعة من القوى الرمزية. إن النص شبكى من حيث أنه يورط ويعذب دين ومثل أو إشباع. ويكون توجهه الأساس صوب موضوع يجذب ويغلب من رغبتى، وجعل الجسد

مركزاً للمجال الرمزي هو القول بأنه صورة القوة التي تخضع للعاني الأخرى أساساً، وحتى في «ساراسين»، حيث يفرد الإخصاء موضوعاً صريحة، لا يسمع بساتر للجسد في حد ذاته بأن يهيم على البنية الموضوعاتية، وإنما يجعله واحداً من الشغرات التي يتم فيها تمثيل خطر تدمير التمايزات التي يعتمد عليها توظيف اقتصاديات متنوعة (لسانية، جنسية، مالية)<sup>(١٠)</sup>.

وإذا لم تتمكن من القول بأن التأويل الرمزي يتحرك دائماً باتجاه الجسد، فهناك مع ذلك ضوابط جنسية على نوع المعنى الذي نرغب في إضفاءه على الرموز، فإذا أراد شخص أن يؤزل المقابلة بين «كرة» و «حديقة» في السطور الاستهلالية لـ «ساراسين»، يوجهها تمارضاً بين «ساخن» و «بارد»، فإن ذلك سوف يفرد أمراً غير مقنع: ليس طبعاً لأن التلازم ليس صحيحاً، وإنما لأن تأويلاً من هذا النوع، ليس غنياً بما فيه الكفاية بحيث يعد صيغة مناسبة للحقل الرمزي، وقد نقول «ماذا الساخن والبارد؟» فيستلزم من هناك نص شيء مثل العاطفة الإنسانية، وغيابها، الحياة والموت، الإنسان والطبيعة، لكي نلبى مطالب القوة الرمزية. وربما يعدل ناقد متهور يريّف في محاولة وصف هذه المطالب، النتائج التي توصل إليها سودروف في «مقدمة في الأدب العجائبي»، حيث يميز، بعد أن تم له تجميع الموضوعات التي قام بملاحظتها معاً، موضوعات الـ «أنا» التي تهتم بـ «العلاقة بين الإنسان والعالم، ومنظومة الإدراك والمعرفة، و «موضوعات الـ «أنت»، التي تستغرق «علاقة الإنسان برغبته، ومن ثم بلا شعوره»<sup>(١١)</sup> وتكمن أهمية

هذه المقولات في الافتراضات التي تشكل أساساً لها؛ ذلك أن الموضوعات الأدبية يمكن لها دائماً، عند أكثر مستوياتها جوهرياً، أن توصف بهذه المفردات، باعتبارها مفاهيم عن علاقة الفرد بالعالم وعلاقته بنفسه، والافتراض الذي يتجاوب مع ذلك هو أن إحساسنا بعنى تتوقف عن التعميم طبقاً للرموز يتم حسسه عن طريق معرفتنا بالبنى والعناصر التي تتدرج في هذا النموذج الاستبدالي، والتي تستحق بناءً على ذلك أن تلعب دور الرموز. ولعل هذا يفسر السبب الذي يجعل جريماش يتحدث عن التأويل الرمزي بوصفه سيرة لتشييد «معنات قيمية Axiological sememes مثل نشوة المرتفعات Euphoria Dysphoria of depths، ومخاوف الأعماق، حيث إن العلاقة الموضوعاتية بين الوعي وموضوعاته مسألة جذب أو نفور، وإن الخبرات الأولية التنويرية التي تقع أيضاً داخل ملكة الجسد، هي تلك التي تتعلق بالسماعة والشفاء. ولقد أظهرت باربارا سميت Barbara Smith، كيف أن الـ «الإشارات المنطلقة بلى من الوقفات «الطبيعية» لأعمارنا وخبراتنا - النوم، الموت، الشقاء، إلخ - تنزع إلى إعطاء قوة إغلاقية Clos-ural عند ظهورها كصياح نهائية في قصيدة من القصائد»<sup>(١٢)</sup> ويبدو محتملاً أن تعمل مجموعة مشابهة من التجارب الإنسانية الأولية بوصفها نقاطاً عرفية للتوقف بالنسبة لسيرة التأويل الرمزي أو الموضوعاتية.

ويقلب بارت المسألة على وجهها الآخر: حالما تتوقف سيرة التقدير الاستقرائي والتسمية، يتم خلق مستوى

من التعليق النهائي (القاطع) Definitive، ويتم غلق العمل، أو تدويره، وتغسل اللغة التي تنتهي عندها التحولات الدلالية، «طبيعية»: حقيقة أو سر العمل<sup>(١٢)</sup> لقد اكتشفنا، كما أظهرت اللغة النقدية للتعسة، عن أى شيء يدور العمل «حقيقة»، وطبيعة الحال، يخبرنا العمل نفسه أحياناً بالموضع الذى يتوجب علينا أن نتوقف عنده، ويقدم بطلق لنفسه وذلك لتقديم تعليق نهائى وحاسم حول موضوعته، سوى أنه حتى فى هذه الحالة، نكن بغير حاجة للقبول بموضع التوقف هذا، وربما قمنا بمواصلة عملنا لكن نصل إلى مواضيع أخرى للتوقف تهيئها لنا أعراف قرائنا، وربما نتوقف عندما نحس باننا قد بلغنا الحقيقة أو موضع القوة القصوى، وليس كل موضع نتوقف عنده، كما يقول بشارت، هو محل الحقيقة، برغم أن البدائل ليست مستبعدة على نحو متبادل بطبيعة الحال.

وتقوم الكثير من الأعمال بتحدى سيروية التطبيع هذه، ويتمننا من الشعور بأن مطاردة القراءات الرمزية الطبيعية بشكل ملحوظ. وعلى الرغم من أن أعمالاً كهذه تنتمى إلى نوعين مختلفين تماماً، إلا أنه يمكن أن ندعوماً بالأيغورية عوضاً عن الرمزية. إن الأليجوريا ينظر إليها عموماً بوصفها شكلاً يتطلب تعليقا، وتقطع بعض المسافة باتجاه تقديم تعليقها الخاص، ولكنها أيضاً، كما أوضح كوليريدج فى تعريف مشهور، تشدد على زيف التعليق، والفرق بين المعنى البادى والنهائى:

«ويمكننا من ثم أن نعرف الكتابة الأليجورية مطمئنين، بأنها استخدام مجموعة واحدة من الوسائط

والصور، مع أفعال ومصاحبات تتجارب، لكي تحمل، فى تنكرها، إما خصلاً أخلاقياً أو تصورات للعقل حتى أنها ليست بحد ذاتها موضوعات للحراس، أو صوراً أخرى، ووسائط، وأفعالا، وحظوظاً، وغروفاً، حتى أن الفرق يتبدى للعين أو الخيال فى كل مكان، بينما يتم الإحياء للعقل بالتشابه».

ويتم توظيف سيروية التأويل فى النص الرمزي لكي يبدو طبيعياً. إن العام، كما نذكر جوقته فى معرض تمييزه بين الرمزي والأليجوري، قد تم التعامل معه لكي يقر فى الخاض حتى يمكننا تقدير قوته ودلالته دون إغفال لألق الخصوصيات ومن ثم، نخبر عبر الأدب، كما لا يمل المدافعون عن الرمز من إخبارنا، وحدة عضوية أو انسجاماً نادراً ما يوجد فى العالم: صهر للمتبعين والمجرد، المظهر والحقيقة، للشكل والمعنى. ويفترض احتواء الرمز فى حد ذاته على كل المعنى الذى نقوم بإنتاجه فى تحويلاتنا الدلالية. إنها علاقة طبيعية يصهر فيها الدال والمدلول بطريقة لا تفصل، وليس علاقة عشوائية أو عرفية يتم فيها ربطها بفعل سلطة إنسانية أو عادة. وتشدد الأليجوريا، من جهة أخرى، على الفرق بين المستويات، وتبأى بالفجوة التى ينبغى ملئها الفهم عليها لإنتاج معنى، وتستعرض بالتالى نشاط التأويل فى كل عرفيته. فإما أن تقدم قصة تجريبية لا تبدو فى حد ذاتها موضوعاً مستحقاً للانتباه، وتقل ضمناً على أنه يتوجب علينا إذا ما أردنا أن ننتج أنماطاً من الدلالة يلدننا التقليد الرغبة فيها، أن نترجم القصة إلى صيغة أخرى، أو، عوضاً عن ذلك، تقدم وجهها ملغزاً، أثناء

فى التناول. وعلى الرغم من أن الشخصية تعمل بوصفها القوة الممجة فى القصة التخيلية بالنسبة للعديد من القراء - حيث يوجد كل شىء فى الرواية لكى يجلوها ويظهرها - فقد مالت المقاربة البنيوية لتفسير هذا المظهر باعتباره تصاملا إيدولوجيا، أكثر منه حقيقة من حقائق القراءة.

وأسباب ذلك ليست بمستعمية على الفهم، فالموقف العام للبنيوية يسير فى اتجاه مخالف لمهام الشخصية والتماسك السيكلوجى القوي. كما أن التأكيد على الأساق اليبين لشخصية - Interpersonal، والمرفية التى تتجاوز الفرد، والتى تجعل منه فضاءا تلتقى عنده القوى والوقائع، أكثر منه جوهرًا فردًا، تؤدى إلى رفض التصور السائد للشخصية فى الرواية. إن أنجع الشخصيات وأكثرها «حياة» هى كليات مستقلة مصورة، تتميز عن غيرها بخصائصها البدنية والنفسية. وهذا التصور عن الشخصية، يمكن أن يدعو البنيوي، أسطورة.

ومن ناحية أخرى، فإنه غالبًا ما يتم إدماج هذا الجدل، فى تمييز تاريخى، فإذا كان الإنسان ببساطة، على ما يقول فوكو Poucault، طيةً فى معرفتنا، سوف يخفى فى هيئته المالية، بمجرد أن تتبدل صورة المعرفة، فليس من المدهش أن ننظر الحركة التى تدعى مشاركتها فى هذا التغيير، إلى فكرة الشخصية الفنية المستقلة باعتبارها استراتيجية استعادية لعصر آخر. إن شخصيات فوجينيا وولف، وفوكتز، وسانالى ساروت، وروب جرويه، لا يمكن تناولها طبقًا لنماذج

وضمها للعرائل حتى أمام هذا النوع من الترجمة وتضطرنا إلى قراءتها بوصفها البجورية تنتهى للسيرة التاويلية. ويشتمل النمط الأول على الأمثلة الأخلاقية فى أبسط صورها، حتى البجورات دانتى، وسبينسر، وبليك المعقدة والمتعددة، سوى أنه يتم تعيين وتبرير مستوى التاويل المناسب فى كل حالة، بفعل سلطة خارجية: إن معرفتنا بالموضوعات المسيحية، أو برؤية بليك هى التى تمكننا من تعيين المعانى الأليجورية المقنعة. ويقع النمط الثانى عندما تكون السلطات الخارجية ضعيفة أو عندما تعوزنا المعرفة بأنها تستخدم. فإن انطوى العمل على معنى، فإنه يكون الأليجوريا، بيد أننا لا نكتشف مستوى يمكن أن يركز عليه التاويل وبالتالي، نظل بصحبة عمل، مثل «فينيجانس ويك» و«Pinnegans Wake»، و«لوكرس سولوس» Locust Solus، وحتى «سالامبو» Salammbô للغلوبيسر، يتجابه بالاختلاف بين الدال والمحلول، الذى يبدو وكأن يتخذ من صعوبات أو تكلف التاويل، موضوعه الضمنية. ويمكن القول بأن الأليجوريا هى الصيغة التى تقر باستمالة أنصهار التجريبي والمطلق، وبذا، تلغى الفروض عن العلاقة الرمزية بالتشديد على انفصال المستويين، واستحالة ضمهما إلى مضمينا البعض اللهم إلا بشكل مؤقت وعلى خلفية من التفكك وعدم الترابط، وأهمية حماية كل مستوى، والارتباط القائم بينهما يجعله عضوانيًا. إن الأليجوريا هى وهذا القادرة على صنع الاتصال بطريقة واعية بذاتها وخالية من الإغاز.

#### الشخصية Character

إن الشخصية، هى المظهر الرئيسى فى الرواية الذى أولته البنيوية أقل اهتمام، وهى، أقل هذه الظاهر نجاحا

القرن التاسع عشر. إنها نقوءات فى البنية اللفظية للعمل  
ذى الهوية غير المستقرة نسبيا.

وكنتا المحاجتين صحيحة. سوى انه ربما كان من  
المهم الاحتفاظ بهما منفصلتين، خشية أن تُصحب هذه  
للصحة. لقد طرأ تغير على الروايات، ينبغى أن تتم معه  
المصالحة بين كل من نظرية القراءة وممارستها. إن  
ترفعات وإجراءات التمثل الملائمة لروايات القرن التاسع  
عشر، بأصولها السيكلوجية الفردية، تخفف أمام أبطال  
القصص التخيلي المعاصرين معدومى القسمات، أو  
الأبطال المتشردين للروايات التى كتبت فى أوقات مبكرة،  
إلا أن فاعلية هذه النصوص الحداثية، بأبطالها المجهولين  
نسبيا، كما يبدو من الهجوم على الرواية البلازكية،  
وبالروح التى أبدتها ساروت وروب جربيه، تعتمد على  
التوقعات التقليدية بخصوص الشخصية التى تقوم  
الرواية بفضحها وتقويضها. إن ما يمكن أن ندعوه  
بالأبطال، «الضميريين Pronominal» فى «ثمار  
الذهب Les Fruits d'or»، لناثالى ساروت، والعبد  
Nombre، لسولير، تعمل وتلغيا، ليس باعتبارها صورا  
شخصية، وإنما باعتبارها بطاقات تنطوى ضمنا، من  
خلال رفضها أن تكون شخصيات متمثلة، على نقد  
لغايم الهوية الشخصية Personality. وفى رواية  
«مارتيرو Martereau»، لساروت مثلا، يبدأ البطل الذى  
تسمى الرواية باسمه على أنه حضور صلب لكنه مع  
تقدم الرواية، يأخذ الإطار الصارم لشخصيته، فى  
التشوش، حتى يبدأ فى التدفق بشكل هائل فى نفس  
بصر الخفية، شأن غيره من الشخصيات... إن ذوبان  
«مارتيرو» هو جوهر الرواية: يتم إقصاء أرابيسك

الشخصية أمام عيني القارئ ذاتيهما لكى يخلى مكانه  
«لدراسة الواقعية الأكثر عمقا للحياة اللاشخصية»، طبقا  
لعبارات ساروت نفسها.<sup>(١٤)</sup>

وهالما تزويدنا بهذا التمييز التاريخ الذى يمكن لنا  
بواسطته التفريق بين طرق تناول الشخصية، أمكن لنا  
قراءة العديد من الروايات التى كتبت فى وقت أسبق  
بشكل مختلف على الرغم من إمكانية تناول رواية  
«التربية العاطفية» باعتبارها دراسة فى الشخصية  
الروائية، ووضع فردريك موروا فى المركز، واستخلاص  
صورة شخصية سيكلوجية غنية من بقية الرواية، فإننا  
نكون الآن على الأقل فى وضع يسمح لنا أن نتساءل عما  
إذا كانت هذه هى الطريقة الأمثل للاستمرار فى عملنا،  
ونجد، لدى مقاربتنا للرواية بهذه الطريقة، كما شكا  
هنرى جيمس، غيابا أو فراغا عند المركز. إن الرواية لا  
تقدم صورة ذاتية مبتذلة للهوية للشخصية، وإنما تظهر  
نقضا مميذا فى الاهتمام بما يمكن لنا توقعه باعتباره  
أهم الأسئلة: ما هى الخاصية الدقيقة، والقيمة المحددة  
لحب «فردريك» لمدام «أرنو»؟ ولـ «روزانيت» ولدام  
«داميريز»؟ ما الذى أمكن تعلمه، وما الذى تم إخطاره فى  
تربيته العاطفية؟ ويمكننا، قرأه ونقادا، تقديم الإجابات  
على هذه الأسئلة، وهذا بالتأكيد ما تقتضينا نماذج  
الشخصية التقليدية عمله. غير أننا بهذه الطريقة نكون قد  
أزمنّا أنفسنا بطبيع النص، ويتجاهل أو أخذزال غرابة  
فجواته وأحظاظ صمته.

وإذا كان التمييز التاريخى للبنوية ذا قيمة، فإن نقدنا  
العام لفكرة الشخصية ينطوى باطل على ميزة حثنا على

الواقع، نفدو في موضع نتخذ فيه من إنتاج الشخصيات مصدرا للاهتمام. ما هو نسق الأعراف الذي يقرر أفكار الامتلاء واكتمال الفاعلية في رواية معطاء، أو في نمط روائي، ويتحكم في انتقاء وتنظيم التفاصيل؟

إن البنيويين لم يكتبوا الكثير من الأعمال عن النماذج المتعارف عليها للشخصية التي تم استخدامها في روايات مختلفة. لقد انشغلوا أكثر بتصوير وتهذيب نظرية يروون عن الأدوار أو الوظائف التي يمكن أن تضطلع بها الشخصيات «ولأن التحليل البنيوي لم يكن شغفنا بتعريف الشخصية طبقاً للأسس السيكلوجية، فقد حاول هذا التحليل، عبر العديد من الفرضيات، أن يعرف الشخصية بوصفها «مشاركا» أكثر منها «كائناً»، إلا أن هذا سوف يبدو انتقالاً سهلاً من النقيض إلى النقيض، ذلك أن الأدوار التي تم اقتراحها، مختزلة بشكل مغل، وتعتمد بطريقة مباشرة جداً على الشبكة بحيث تتركنا بصحبة قدر هائل من المخلفات التي ينبغي على التحليل البنيوي أن يقوم بمحاولة تفسير تظليلها عوضاً عن تجاهلها وعدم الالتفات إليها.

لقد قام يـرـووب بعزل سبعة أدوار تقوم بها الشخصيات في الحكاية الشعبية: الوغد، المساعد، الواهب (مقدم الأدوات السحرية) الفتاة التي يتم البحث عنها وأبيها، المرسل (وهو الذي يقوم بحث البطل على القيام بمغامراته)، البطل، والبلال الزائف. ولا يفترض يـرـووب أية عمرمية لهذه المجموعة من الأدوار. غير أن جريـمـاس، نظر إلى هذه الفرضيات بوصفها شاهداً

إعادة النظر في فكرة الشخصيات الفنية «الشبيهة بالحياة» والتي لعبت دوراً بالغ الأهمية في النقد الأدبي. وبمحاولة إثبات أن أكثر الشخصيات المرسومة اكتمالاً، وأكثرها فدية، ليست في حقيقة الأمر أكثرها واقعية، بتحدى البنيوي دفاع الرواية التقليدية الذي يركز على أفكار الصدق والتحدد للتجريب. ولا نكاد نتشكك في أن أكثر الصور الشخصية تفصيلاً وحيوية هي أكثرها شبهاً بالحياة، حتى يغدو من الضروري التفكير في تبريرات أخرى ممكنة، وتكون في وضع أفضل لدراسة البراعة التي لا مفر منها في بناء الشخصيات. «إن الشخصية التي نجذب بها نتيجة للانتباه العاشق، شيء يتم بناؤه عن طريق أعراف مشوائية شأنها شأن غيرها من الأعراف ولا يبقى أمامنا سوى أن نأمل في استعادة فن، بالتعرف عليه بوصفه فناً»<sup>(١٥)</sup>.

إن أية مناقشة للأسس العرفية للتشخيص سوف تركز على حقيقة أن «أبعاد الشخصية التي يقيمها الروائي، يتم تقريرها عن طريق شيء أبعد من مشقه لحقيقة الأشخاص الآخرين»<sup>(١٦)</sup>، إن ما نعلمه عن الشخصيات يختلف اختلافاً بيناً من روائي لآخر. وعلى الرغم من أن إحساسنا بأن تفاصيل أخرى كان يمكن لها أن تضاف يمثل أهمية فارقة دون شك بالنسبة لانطباعنا عن المحتمل، فإن علينا أن نقرأ الرواية مفترضين أنه تم إبلاغنا بالفعل بكل ما كنا نحتاج لأن نبلغ به؛ ويمكن المغزى تحديداً في تلك المستويات التي يركز عليها الروائي. وعندما تتجاوز فكرة التشابه مع



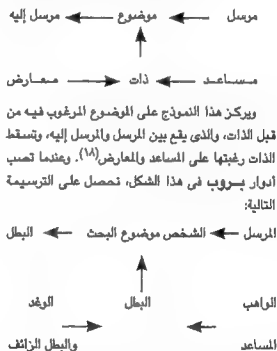
وربما كان الاعتراض المبدئي على هذا هو أن العلاقة بين المرسل والمرسل إليه، لا تبدو جدسيا من نفس الطبيعة الأولية شأن بقية العلاقات. وليس من الصعب الافتراض بأن كل الحكى يتضمن شخصية تسعى إلى شيء، وتلقى مساعدة وتعارضاً داخلياً أو خارجياً. سوى أن الدعوى بأن المرسل والمرسل إليه يمتلكان الطبيعة الجوهرية نفسها، يتطلب شيئاً من التبرير. إلا أن جريماس، لا يقدم شيئاً من هذا.

وبما يلتفت النظر فضلاً عن ذلك، هو أن جريماس يعجز. عند هذه النقطة بالذات، عن استخلاص سند تجريبي من يوروب الذى ينظر إلى تحليله بوصفه تأكيداً لتحليله الخاص. ولا تتجانب أى من وظائف يوروب السبع مع وظيفة المرسل إليه، مما يضطر جريماس إلى القول بأن الحكاية الشعبية لها خصوصيتها، حيث يكون البطل ذاتاً، ومرسلاً إليه فى الوقت ذاته إلا أن ذلك سوف يبدو وكأنه يناقض الدعوى بأن المرسل هو النبا، حيث لا يقوم المرسل عموماً، بإعطاء البطل أى شيء. إن هذا هو دور المساعد أو والد الشخص الذى يتم السعى إليه، والذى يمكن أن يمنح البطل موضوع بحثه فى النهاية. ومن المحتمل، على ما يبدو، فى ضوء هذه المسألة، أن يحتاج أى شخص يقوم باستخدام هذا النموذج، إلى قدر كبير من البراعة حتى يتمكن من اكتشاف المرسلين والمرسل إليهم المناسبين.

ويرزعم جريماس، أن هذا النموذج يمكن الحلل من إرساء نمذجة من التخصص عن طريق تجميع تلك القصص التى ينصهر فيها نفس الدورين فى شخصية

على أن عدداً صغيراً من المصطلحات العاملية يكفى لتبرير نظام عالم أكبر» ويقوم جريماس، الذى يتصدى لتقديم مجموعة من الأنوار العامة أو العامليين Actants، بعمل تقدير استقرائى من بيانات حول بنية الجملة لكى ينتج نموذجاً عاملياً يشكل، كما يدعى، أسس أى مشهد دلالى، سواء كان جملة، أم قصة. ولا شيء يمكن له أن يكون كلاً دالاً، إلا إذا أمكن استيعابه كبنية عاملية<sup>(١٧)</sup>.

ويتألف نموذج جريماس من مقولات ست، تم وضعها فى علاقة تركيبة موضوعاتية بالنسبة لبعضها



واحدة مفردة. سوى أن هذه النمذجة لا تخدعنا كثيراً. فمثلاً، يحاول جريمناس إثبات أنه يتم صهر الذات، والمرسل إليه في الحكاية الشعبية، لكن ذلك قد يكون صحيحاً بالنسبة لأي حكاية شعبية يرغب فيها البطل في شيء ما، يتمكن من الحصول عليه في آخر الأمر، أو يخفق في الحصول عليه، ومن ثم، يمكن تصنيف كل الحكايات الشعبية والروايات معاً، وتمييزها عن أية قصة يرغب فيها البطل في شيء ما لأجل شخص آخر. أما التمييز الآخر، الذي يبدو ممكناً، فهو ذلك التمييز بين قصص يكون فيها المساعد والمعارض شخصيتين منفصلتين، وتلك التي يصهران فيها في واحدة أو أكثر من الشخصيات المزدوجة. إلا أن هذا اللون من التمييز يبدو متهاطلاً. إنه تمييز يقوم على أساس الدرجة، وليس على أساس النوع.

وكل هذه التفتينات غير نهائية أو حاسمة، وحيث لا يقدم جريمناس الدليل الكافي للكيفية التي يشتغل بها نمولجه في الواقع، فإننا نأمل فقط في أن نجو الأمثلة التي نقوم باستنباطها الصعوبات التي يطرحها النموذج، بدلاً من العجز الذي نبيده في تطبيقه. ويبدو المبدأ وكأننا يريد أن يقول بأنه إذا كان الإبهام المتعلق بشاغلي الأدوار في رواية معينة يمثل مشكلة موضوعاتية أو قراراً، فإن الصعوبة الناشئة عن تطبيق النموذج سوف تنهض دليلاً على صحتها وليس العكس (إن النموذج يحدد موقع مشكلة موضوعاتية بشكل صحيح) فإذا ما كانت الموضوعية من جهة أخرى واضحة نسبياً، وصعب بيانها مع ذلك طبقاً للنموذج، فإن هذه الصعوبات سوف تعمل من ثم ضد فرضية جريمناس. وبالنسبة لـ «مدام بوفاري» يمكن اقتراح: الذات - «إمام» - الموضوع -

السعادة: المرسل - الألب الرومانتيكي المرسل إليه - «إمام» - المساعد - ليوين ورولف المعارض - تشاران، روتفيل، ورولف - ولا يبدو هنا أن صعوبة تقرير ما إذا كان «رولف» (ريما ليوين) يمكن النظر إليهما باعتبارهما مساعدين فقط أو باعتبارهما مساعدين وخصمين تتجارب مع مشكلة موضوعاتية في الرواية. ويمكن القول ببساطة أن «إمام» تحاول أن تجد السعادة مع كل منهما، وتخفق في ذلك. سوى أنه من الصعب تقرير هذا الأمر بناءً على النموذج الذي اقترحه جريمناس. ويمكن اقتراح نموذج لـ «أوقات عصيبة» على الوجه التالي: الذات - لويزا، - للموضوع - الوجود الصحيح، المرسل - جراد جرابند؟ المرسل إليه لويزا، المساعد - سيسى جوب، الخيال؟ المعارض - ياوندرى، ومدينة كوك تاون، ومذهب المنفعة. ويمكن القول بأن «جراد جرابند» معارض بالرغم من حبه لأبنته. ومرة ثانية، لا يبدو أن عدم الحسم هذا يمثل مشكلة موضوعاتية. إن الصعوبات تطراً فقط عندما يتم تقديم مفهوم «المرسل»، وسوف يبدو هذا شيئاً ضد النموذج.

وعند قراءة رواية من الروايات، فإننا نفترض الاستفادة من بعض الفرضيات العامة المتعلقة بالأدوار الممكنة. إننا نحاول أن نقرر في مرحلة مبكرة من الرواية أي الشخصيات تعين أن نوليها أعظم اهتماماً. وبعد الانتهاء من تعيين إحدى الشخصيات الرئيسية ونقوم بوضع الشخصيات الأخرى في علاقة معها. فإذا كانت القضية هي محاولة ملء هذه الأدوار الستة لا شعورياً، ونشر بقية الشخصيات بينها، فلا يسعنا إلا أن نشعر بالأسف لغياب الدليل على صحة هذا الزعم.

أما **تودوروف**، فقد حاول في «العلاقات الخطرة» Les Liaisons dangereuses أن يستخدم نموذج جريماش متخذاً من «الرغبة»، و«الاتصال»، و«المشاركة» محاور ثلاثة للنموذج العاملي، باعتبارها العلاقات الأساسية بين الشخصيات - ومضى في صياغة «قواعد» معينة للفعل تحكم هذه العلاقات في الرواية . مثلاً: إذا وقع (أ) في حب (ب) فإنه يحاول أن يجعل (ب) يبادل له الحب. وإذا اكتشف (أ) بأنه يحب (ب)، فمسوف يحاول من ثم أن ينكر أو يخفي هذا الحب. ومن جهة أخرى، فإنه يرفض صراحة في نحو اللينكاميرون Grammaire du Decameron اللينكاميرون تصنيف جريماش الخاص بالحوامل actants . ويحاول **تودوروف** (كما فعل جريماش) أن يتخذ من الجملة نموذجاً له لكي يثبت أن «الفاعل النحوي» يظل دائماً من خواص داخلية يمكن لها أن تنتج فقط ارتباطاً المؤقت بمحمول<sup>(١٩)</sup> . ويقترح من ثم معاملة الشخصيات باعتبارها أسماء علم تلحق بها صفات معينة أثناء المسار السردى. وأبست الشخصيات أبطالاً، أو أوفاداً أو مساعدين، إنها ببساطة فواعل لمجموعة من المصولات التي يقدم القارئ بإضافتها أثناء مواصلة القراءة.

ولا يقدم **تودوروف** دليلاً يعزز به هذا الرأي. وعلينا أن نخلص إلى أن السؤال المركزي ليزال مفتوحاً: هل تقوم ببساطة، أثناء عملية القراءة، بضم الأفعال actions والصفات Attributes للشخصية من الشخصيات المفردة، ونستخلص منها مفهوماً للشخصية والدور، أم، نهتدى عبر هذه السيرة بتوقعات شكلية عن الأنوار التي يتوجب شغلها؟ هل نكتفى بمجرد ملاحظة ما تفعله شخصية أم نحاول أن نوائم بينها وبين عدد محدود من

الفراغات؟ وقد يعيل بنا عدم كفاية نموذج جريماش لاختيار الإجابة الأولى، إلا أنه من الأفضل دون شك أن نأمل في إمكانية إنتاج نموذج أفضل للادوار الوظيفية من اختيار الإجابة الثانية. ويجادل **فورتروب** فرأى:

إن كل الشخصيات الشبيهة بتلك التي نقابلها في الحياة، سواء كانت شخصيات مسرحية أم روائية، تدفن باتصافها باللمنة النمط الجذلى الذى ينتمى لوظيفتها الدرامية. وهذا النمط الجذلى ليس هو الشخصية، لكنه ضرورى لها ضرورة الهيكل العظمى بالنسبة للممثل الذى يقوم بدوره<sup>(٢٠)</sup>.

ولقد صيغت مقولات **فرواى** التي تتسم بأنها أكثر وعداً بكثير من مقولات جريماش، طبقاً للمقولات الأربع النوعية: الربيع، الصيف، الخريف، الشتاء. وفي الكوميديا مثلاً، تعثر على التضاد بين المنتقص من قدر نفسه Eiron والدعى Alazon، الذى يشكل أساس الفعل الكوميدي، والتقابل بين البلياتش Buffoon والجلف Churl الذى يستقطب المزاج الكوميدي. ولكل من هذه المقولات يمكننا أن نعين الشخصيات الجذلية المتعددة، التي تضم شفراتنا الثقافية العديد من نماذجها: فال Senex أو الأب الغط، وال Miles gloriosus أو المتججج، والمتائق أو الغندور، والمتحلق، تندرج جميعها تحت مقولة «الدعى» والقضية ليست، كما أوضح **فرواى**، قضية المواجهة الدقيقة بين الشخصيات التي تضمها مسرحية من للمسرحيات، أو رواية ما، وأجدى هذه المقولات، وإنما تتمثل بالأحرى في أن هذه النماذج تقوم بتوجيه إدراك الشخصيات وخلفها، وتمكننا من تأليف الموقف الكوميدي وإضفاء دور معقول على كل منها.

اسم إلى اسم، مدفوعين بزخم الدلالة) تلك هي سيروزة التجميع Totalization التي تتضمنها القراءة<sup>(٢٣)</sup> وعندما نتجح في تسمية سلسلة من النوى الدلالية، يبنى نموذج، وتتشكل شخصية. إن ساراسين مثلاً، هو ملتقى الفوضى، والقدرة الفنية، والاستقلال، والعنف، والإنفراد، والانبثاق، إلخ<sup>(٢٤)</sup> ويهيئ اسم العلم لونا من الغطاء وتأكيداً بأن هذه الصفات، المتجمعة عبر النص كله، يمكن أن تتعالق مع بعضها البعض، مكونة كلا أعظم من مجموع أجزائه «يسمح اسم العلم للشخصية بالوجود خارج الملامح الدلالية، الذي يشكل مجموعها مع تلك تلك الشخصية بطريقة كلية»<sup>(٢٥)</sup> ويمكن اسم العلم القارئ من التسليم بهذا الوجود.

إن السهروزة التي يتم بها انتقاء وتنظيم النوى الدلالية، محكومة بأيدولوجيا الشخصية، وبالنماذج الضمنية للتماسك السيكولوجي الذي يشير إلى ما يمكن إعتباره سمات للشخصية، وكيف تتعايش هذه السمات وتشكل كليات. أي، على الأقل، أي السمات يمكن أن تتعايش دون مشقة، وأيها تتعارض بالضرورة بطرق تولد التوتر والفوضى. وتستخدم هذه الأفكار بالطبع، وإلى حد ما، من خبرة غير أدبية، سوى أنه لا ينبغي علينا أن نستخف بالذي تمثل به هذه الأفكار أعرافاً أدبية. والنماذج التي يستشهد بها فسراي مثلاً، تعتمد في تماسكها وفاعليتها، على حقيقة تولدها من خبرة أدبية أكثر منها خبرة تجريبية. وبالتالي، فهي أكثر تنظيمًا وأكثر قابلية للمشاركة في إنتاج المعنى. وإذا كانت إحدى وظائف الرواية هي إقناعنا بوجود عقول أخرى، فعلى هذه الوظيفة أن تعمل بوصفها مصدراً لانفارتنا عن الضمنية، ويمكننا أن نجادل مع سولير بأن الخطاب التخيلي قد غدا حكمتنا الاجتماعية المجهولة الرسم،

وعلى الرغم من أن بساوت لم يقدم ببلورة نموذج شاملة، على غرار تلك التي وضعها فواي، فإن مناقشته للشخصية والشفرة الدلالية هي S/Z تركز على السيرورات التي تتجمع بواسطتها وتؤول أثناء نشاط القراءة، التفاصيل العديدة لكي تشكل الشخصيات، وينتقى ببارت، وهو يجل نص يترك، من كل جملة، أو كل مقطع، العناصر التي يمكن النظر إليها باعتبارها إضافة للشخصية انطلاقاً من حقيقة أن شفراتنا الثقافية تمكننا من استخلاص الدلالات الضمنية للناسية التي تتطوى عليها هذه العناصر. وعندما يتم إخبارنا بأن ساراسين الشاب «يمارس عمله بحماس منقطع النظير» ويائه في مشاجراته مع أقرانه «يمض إذا كان الطرف الأضعف، يغدر بمقدورنا تمثل هذا الحساس وشطط الـ «منقطع النظير» هذا مباشرة بوصفه سمات لشخصية، إلا أن «النصر» يتطلب تأويلاً: فيمكن تناوله بوصفه «شططاً» طبقاً لقواعد القتال العادل، أو بوصفه «اثرة» طبقاً لأنماط ثقافية وسيكولوجية أخرى<sup>(٢٦)</sup> وتعد سيروزة تسمية الدلالات الضمنية هذه التي صاغها في شكل يمكن استخدامها فيه فيما بعد، فارقة بالنسبة لسيروزة القراءة.

والقول بأن ساراسين «نشط وخامل بالتبادل»، يدفع القارئ إلى العثور في شخصيته على شيء هارب أو ملفت ويستاديه تسمية هذا الشيء. وبهذا تبدأ عملية التسمية: إن القراءة هي الفصل من أجل التسمية، إنها إرغام جعل النص على تحمل تحويل دلالي<sup>(٢٧)</sup>. ومثل هذه التسمية تكون دائماً تقريبية وغير مؤكدة. إننا ننزلق من اسم إلى اسم كلما طرح النص ملامح دلالية إضافية ويودعونا لتجميعها وتكليفها. Reculer de nom en a partir de la butée signifiante (التراجع من

وأداة إدراكنا للآخرين، والنماذج التي بواسطتها نحولهم إلى أشخاص<sup>(١)</sup>.

إن نماذج التلجج، والعاشق الصغير، والتابع للماكر المغموم بتدبير المكائد، والحكيم، والوفد، - وهى نماذج متعددة القوى ذات مدى متنوع - تعد جميعها، برغم دورها خارج الرواية، إبنية أدبية تبشر سيرورة إنتقاء الملامح الدلالية لشغل أو منع مستوى لإسم علم، وبإمكاننا استخلاص ملامح جديدة أثناء القراءة ومواصلة استنتاج ملامح أخرى، ذلك أن شخصية من الشخصيات ليست ببساطة، كما يقول **توبوروف**، خلطا للملامح وإنما هى «مجموعة غائبة أو موجهة» مبنية على النماذج الثقافية.

وإذا أردنا أن نفهم عملية الشفرة الدلالية، فنسختاج إلى خطاطة أكمل للنماذج الأدبية العليا التي تزودنا بصيغها الابتدائية الخاصة للتماسك، وحتى يتم ذلك، فإن الشفرة تظل إلى حد بعيد جداً، مفتوحة النهاية. وتستطيع، بمجرد ظهور الإطار العام لشخصية من الشخصيات عبر سيرورة القراءة، اللجوء إلى أى من اللغات التي تم تطويرها لدراسة السلوك الإنساني، وبهذا

فى بثينة النص طبقاً لهذه الشروط. والسمة الدلالية Seme، كما شهد بيارت، ليست سوى منطلق ذى معنى جاد، وليس بإمكاننا التنبؤ بما يقع فى نهاية الطريق. «إن كل شئ، يعتمد على المستوى الذى تتوقف عنده سيرورة التسمية»<sup>(٢)</sup>. إلا أنه يتعين على الأقل أن يكون بالإمكان إجمال التوجهات التي يسير فيها المعنى، والصيغ العامة لتقدمه.

وهنا، كما فى مواضيع أخرى، لاتقدم البنيوية نموذجاً مكتملاً لنظام أدبي، ولكنها قدمت على الأقل، عبر المشكلات التي قامت بطرحها، والصيغ التي اهتمت بها، إطاراً عاماً يمكن للفكر للتوصل بالرواية بوصفها شكلاً سيموليفياً أن يتشكل داخله. وبتركيزها على الطرق التي تمثل بها وتقوم وقماتنا، ولحظات نظامها وفوضاها، ولفاعلية تعرفها وتشوشها، تفتح البنيوية الطريق لنظرية فى الرواية تكون سجلاً لتع القراءة ومصاعبها. وموضاً عن الرواية بوصفها مصاكسة، سيكون لدينا الرواية بوصفها بنية تفاعل مع الصيغ المختلفة للتظيم، Ordering، وتمكن القارئ من فهم الكيفية التي يدرك بها العالم.

## هوامش

(١) (Introduction à l'analyse structurale des recits, P. 14)

(٢) بطله رواية «أولمات عصبية» لنيكيتز (م).

(٣) رواية **هنري جيمس** المنشورة عام ١٩٠٤. استشهد بهام، أحد شخصيات الرواية (م).

S/ZP, 24 (٤)

---

Semantique structurale, PP. 173- 6	(١٧)	ibid, P. 33	(٥)
ibid, P. 180	(١٨)	ibid, P. 71	(٦)
P.28	(١٩)	Le sexe des astres, P. 1168	(٧)
Anatomy of Criticism, P. 172	(٢٠)	S/Z, P.160	(٨)
P. 98	(٢١)	S/Z, P. 220	(٩)
P. 100	(٢٢)	S/Z PP.221- 2	(١٠)
P. 100	(٢٣)	P. 146	(١١)
P. 197	(٢٤)	Poetic Closure, P.102	(١٢)
P. 197	(٢٥)	S/Z P.100	(١٣)
Logiques P. 228	(٢٦)	Heath, The Nouveau Roman, P. 52	(١٤)
S / Z, PP. 196 - 7	(٢٧)	Price, The Other Self, P. 293	(١٥)
		ibid, P. 297	(١٦)

### تصويب

وقع في العدد الماضي من إبداع خطأ في اسم كاتب المقال  
النقدى عن (زمردة أيوب لبدر الديب) فورد الاسم فكري رزق  
وصحته السيد فاروق... وإذا وجب التنويه.

## ستيفن سبندر، أو محاسبة النفس

قبل، أو لنأخذ اسماً أقرب إلينا: كان  
مثل أنثريه جيد، أو يونجر.

للتاريخ الفكرى وأيضاً  
السياسى والاجتماعى، لتلك القارة  
الأوروبية فى فترة ما قبل الحرب  
مباشرة، وكذلك أحلام وطمرحات  
ومظاهر الشطط أو الضلال لدى  
جيل تلك الفترة، وجدت فى فلم  
سبندر كاتب ذكرياتها العظيم، وهذه  
الدقة التى تناولها بها، وهذا  
الاهتمام الذى يشبه الوبسوس، بأن  
يقول الحق حتى لو كان تافهاً،  
شاركت فى أن تجعل من أعماله فى  
السيرة الذاتية تحفاً حقيقية، وقد  
عاتبه على هذه المبالاة أحياناً فى

أسماء الولفيات أنهت - فى إنجلترا  
على الأقل - الجوانب الماسية اللامعة  
والحلقات التى تشكل «مهنة أدبية»  
لم تكن تنقصها البراعة والبريق؛  
مهنة الشاعر، أو الشاعر العظيم  
الذى أعلنت فيرجينيا وولف منذ  
١٩٣٣ أنه يتميز بـ «الدقة الرقيقة».  
وكاتب المقالات والرواى، والاستاذ  
والناقد، والرجل ذو التأثير، الذى  
جعلته مميزاته يوصل فى البيون  
على لقب النبالة - الذى يستحقه عن  
جدارة، لكن فضلاً عن ذلك، فإن  
السير ستيفن سبندر - كما يمكن أن  
نسميه: رجلاً عصرياً تماماً فى  
جوهره، كان على غرار بوسويل من

لم يكن شاعراً فقط، بل أكثر من  
ذلك: سيد أكسفورد الجنتلمان كان  
كاتب مقالات ورواى وكاتب مذكرات  
من مستوى عظيم، وكان فى كلمة  
واحدة «أوروبياً».

رجل ستيفن سبندر. هذا ما  
حدث تماماً. وكان ذلك يوم الأحد ١٦  
يوليه فى لندن، عن عمر يبلغ ستة  
وثمانين عاماً. (انظر صحيفة الموند  
١٨ يوليه). وقد كان آخر شخصية  
عظيمة من تلك المجموعة من الشعراء  
والكتاب الشبان الذين جمعتهم  
أكسفورد منذ الثلاثينيات حول  
وهـ.أ. ودين، وماكنيس، وبى لويس  
وإيشير رود، وهكذا، فإن قائمة

بعض قصائده، لأنها وصلت إلى درجة السخرية من نفسه بالمعنى الدقيق للكلمة، وإلى درجة عدم إلفاء أى دفاع تحكم أفعاله مهما كانت مؤسفة أحياناً، والاعتراف بالصعوبة المعقدة لكن أيضاً مع العمق الجزافى وراء هذا الاختيار السياسى أو الجمالى أو ذلك فى أعماله التى وصفها فى السيرة الذاتية.

فهل تلك «الغفلة» الخفية، هي السبب فى عدم الصبغ غالباً عن الكتاب الذين يسمون منتقني؟ هل لأن الأدب الانجليزى المرتفع الجودة، لم يؤخذ مأخذ الجد حقاً فى فرنسا، التى تجهل أودين وولدهام لويس، وذلك لحساب المنتقنين الكبار للقصص...! لقد احتاج الأمر إلى انتظار أكثر من أربعين عاماً، لكى يترجم فى فرنسا «عالم داخل العالم» بعنوان: «سيرة ذاتية: ١٩٠٩ - ١٩٥٠»<sup>(١)</sup>. دج الكلام هنا عن قصائده التى لم تنشر منها إلا مجموعة مختارات صغيرة<sup>(٢)</sup>، وكان ستيفين سبندر قد سافر بمناسبة ظهور سيرته الذاتية، وأخذ يرد على الأسئلة التى يوجهونها إليه بروح متباعدة مع قليل من الاستمئزاز، منتقلاً من بارات الغنائق

إلى صالات المحاضرات، بملامحه الطويلة التى تشبه ميكى طائر منحنى الظهر تحت شعمر كث شديد البياض. وكان إذ ذاك أقل «مضروباً» من أى وقت آخر، وهو يسترجع الشخصيات التى تتخلل كتابه ذلك: فيرجينيا وولف، أوت س. - اليوت، واللاى أوتلين موريل (التي لا مفر منها)، أو أندريه مالرو.

وكان يبدو أن هؤلاء كتب عليهم أن يكشفوا ضعف شبابه، فى تواضع لم يكن فسقط تواضع الكبرياء، بل كان أيضاً ذا رنين يشبه وسواس الفكرة الثابتة. وسواس الأسلوب.

ولد ستيفين عام ١٩٠٩، فى أسرة من البرجوازية المثقفة والليبرالية وتحكى سيرته الذاتية «عالم داخل عالم» بأسلوب من التعاطف المختلط بالسخرية، عن طفولته المتأرجحة بين أب تقهره المسائل الأخلاقية، أم يمكن اعتبارها هستيرية. وهذه الأم ماتت عندما كان عمر ستيفين اثني عشر عاماً، وتخصص الأب من أسرة من أصل يهودى المانى - وهو أمر كان

موضع صمت دقيق فى المنزل، ولم يستوعب ستيفين ذلك الأمر فى وعيه، إلا بعد وفاة أبيه بعام واحد - حيث كان عمره إذ ذاك ستة عشر عاماً. وحكايته عن هذا الموضوع، هى مثال غير عادى، يعبر عن «منهجه»، وعن بساطته الجادة وطابعه الدقيق الذى يجعل كتابه «عالم داخل عالم» كتاباً على نفس مستوى أهمية «يوميات» أندريه جيد أو ليويت. كتب يقول:

«فى المعهد، حيث كان يهود هامبستيد عديدين، بدأت أقول لنفسى أن عندي المزيد من الطابع المشترك مع هؤلاء الأولاد ذوي الإحساس والالطف والانطوائيين، أكثر مما عندي من طابع مشترك مع الانجليز المتحالفين القساة والمفتوحين على الآخرين. فطبيعتي كانت تخفى جرحاً، وميلاً إلى كراهية الذات وإثارة الشفقة على الذات. كانت تخفى حزناً كامناً ودائماً، يضم أحياناً انهزامية رجيية، كانت تبدو غريبة حتى بالنسبة لى - فى الوسط الإنجليزى الذى أعيش فيه. ويجب أن أعترف، بلانى - رغم عدم كونى أبداً من أعداء السامية - فقد كنت أحقق سمات معينة فى تكويني تبدو



سمات يهودية، وأن طريقتي في النظر إلى الإنجليز، كانت تتخذ تقريبا في بعض الأحيان شكل الحب لسلالة أجنبية.

وهذه السيرة الذاتية، ستمتد في «يوميات: ١٩٣٩ - ١٩٨٣»<sup>(٣)</sup>، تعبيراً عن رغبتي في الشمول والاكتمال - على حد تعبيره. وهكذا تجرى الأربعون سنة الأولى من حياة رجل، بهذه الدرجة من الاهتمام بالشك ومحاسبة الذات، مع هذا الرفض للكلام القاطع، وهذا التعلق بالفهم. إن هذه هي سنواتي في أكسفورد، ولقائتي مع أودين، والانصراف إلى ألمانيا في مرحلة فيمار، وإيشير رود، واستشعار الكارثة، والشذوذ

الجنسي والحرب الإسبانية، والشعر ومواخير برلين، وأخيرا الحرب والزواج. ثم الكتب والكتب.

فسبق كل موضوع من هذه الموضوعات، نجد التوازن الدائم بين الاختيار الثابت والانتماء والاتجاه الواضح، وبين ما يبدو أنه كان غير مسموح به إلا بصعوبة في تلك الأوقات الثقيلة جدا، وهو ذكاء الاختيار الآخر واستقلال النغمة والأسلوب، أي الرغبة في أن يكون شاعراً، أولا وقبل أي شيء، ومثل هذا المصروح، تكون له دائما نتائج غريبة. من ذلك الانقطاع عن الماركسية. وحدث ذلك بوضوح، مبكر جدا، منذ ما بعد الحرب

مباشرة. لكن المهم أن عمله سيبقى، بينما أعمال كثيرة أخرى ستذهب. ثم إنه في مثل تلك السيرة الذاتية، أكثر مما في الأبحاث التاريخية الثقيلة، يمكن أن نقرأ التاريخ «الحقيقي» للحرب الإسبانية التي خاضها المثقفون التقدميون (وليس المقصود تحبيذ ذلك لدى هواة الإثارة السياسية). وفيها يمكن أن نشعر أيضا كيف كانت ألمانيا محطمة خاضعة، وكيف يمكن للشباب أن يخفي بعض أمواله. وبهذا كله، يمكن أخيرا أن نتعرف على سيد جنتلمان مات منذ قليل، ولم يعد يوجد اليوم أحد مثله إلا نادرا. رجل كان يوصف في الماضي بأنه «أوروبي».

هنري ميشيل هوتييه  
٢٠٠٨ م

## الهوامش:

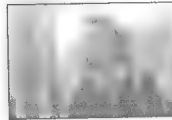
- (١) ترجمة جوييم فيلانييف - نشر بوجوا ١٩٩٢.
  - (٢) مجموعة مختارة من القصائد بعنوان «نظرة». ترجمة جان ميجيرون، تقديم هنري هيل. نشر فيفرانس، أوريه (بالفرنسي)، ١٩٩٠.
  - (٣) ترجمة هوبير نيسين، وماسادا مان، وسيلفان فاني. نشر «أكت سويد»، ١٩٩٠.
- \* هذا وقد نشرت أيضا في بوجوا عام ١٩٩٠، وعند ١٨/١٠ في ١٩٩١، رواية تحت التكوين بعنوان «العيد» ترجمة جوييم فيلانييف.

## مهرجان الإسماعيلية الدولي الرابع للأفلام التسجيلية والقصيرة

وعلاقته بالحب والحياة بين الصبيان والبنات وتراوحت الآراء بين من يرى أن الفيلم - فغ سينمائي جميل ، وأنه يندرج تحت بند بيع التخلف بينما ركز البعض على ديانة المخرج - المسيحي - متسائلاً هل يستطيع التصدي لقضية إنسحاب الفتيات المسيحيات للزهرين؟ بينما رأى آخرون أنها جرأة كبيرة تُحسب لنصر الله ورايس عليه أولاً لكونه أول من يتصدى لمثل هذه الفكرة وثانياً لديانته بالطبع وبعميداً عن كل هذا ... اعتقد أن مشكلة الفيلم الحقيقية ليست في قضيته ولكن في طبيعته التناول.



الفيلم المصري صبيان وبنات



الفيلم المصري غربة السيدات

ضجة حول الفكرة الجريئة التي يتناولها نصر الله وهي ظاهرة الحجاب الذي شاع في مصر

شهدت مدينة الإسماعيلية الهائلة في الفترة من ٢ وحتى ٣٠ يوليو مهرجاناتها الرابع الدولي الرابع للأفلام التسجيلية والقصيرة.

وقد جاء المهرجان هذا العام مثيراً للجدل - في جوانب عدة - منها التنظيمي ومنها الفني البحت.

على الجانب الفني - شهد المهرجان عروضاً أثارت الجدل حتى قبل عرضها كالفيلمين المصريين - صبيان وبنات ليسرى نصر الله وحاجز بيننا - للمصري خالد الحجرة.

وكان صبيان وبنات قد عُرض في ثاني أيام المهرجان وسبقته



الفيلم الإيظالى دومى

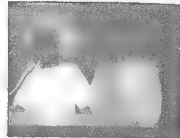
ولكن الفيلم مُسيس لحد بعيد -  
يشترك من أول مشهد - كل تفصيلة  
فيه تحتاج لوقت طويلة لمعرفة دلالتها  
- لماذا يجعل الحجر البطل المصرى  
عاملاً فى محل حلوانى بينما البطة  
اليهودية عازقة تشيللو - لماذا يقدم  
البطل التنازلات من البداية رغم  
ضيق الجميع منه؟! وأولهم البطة -  
هو بالمقابل يتقسم للجميع -  
ويجاملهم ، يشتترى لبطلة كارت  
معايدة ويجهد نفسه ليزنه بالبروف  
العبرية - يرتدى طاقية الصاخامات  
الشهيرة ويذهب معها لمقابر اليهود  
يتشاجر مع اصقائه العرب - الذين  
إخترهم الحجر - أجلاف - بدناء  
قبيحون - لأجل عين حبيبته بينما  
هى تصفه لأنه أخبر جارتها عرضاً  
أنه مسلم وفى النهاية يعد سكان  
العارة على أن يرسل البطل ويختتم



فؤاد الفهاى للخرج للمصرى لادى كرمه المهرجان

وسبق عرضه فى مهرجان الفيلم  
اليهودى بلندن منذ شهرين ويوجد  
حول قصة حب مستحيلة بين شاب  
مصرى وقتاه يهودية - ورغم الهجوم  
الضارى على الفيلم قبل وبعد  
عرضه إلا أن قرار عرضه كان  
صائباً من إدارة المهرجان على الأقل  
لنتعلم كيف نواجه مشاكلنا ونحول  
الشتيمة إلى نقاش صحى مهما  
كانت درجة إختلافنا مع الآخر.

وليس هناك غضاضة فى  
قصص من هذا النوع - لأنها تحدث  
يومياً حتى داخل إسرائيل نفسها -  
ولو أن المخرج تناولها من وجهه نظر  
إنسانية - لما أثارت حفيظة أحد



نيس الزبىدى للخرج العراقى الذى كرمه المهرجان

فنصر الله يتحدى لمشكلة  
خطيرة ولكنه يعالجها بسطحية  
وأحياناً بإستغفال - هناك فرق بين  
البساطة والسهولة - هذه هى  
المشكلة الحقيقية للفيلم وقد نال  
الفيلم جائزة أحسن فيلم فيديو من  
جمعية النقاد ليس لجمالها أو حتى  
لجرائته بل فى غنى لأنه كان أفضل  
الأسوأ فيما عرض تحت بند أفلام  
الغديوى وهى وسط جيد نرجو أن  
يتطور ليرقى لمستوى السينما  
الحقيقية ولا يكون فقط مجرد تلقية  
الفيلم الثانى الذى أثار الجدل حتى  
قبل عرضه هو فيلم : حاجز بيننا  
للمخرج خالد الحجر وهو ما دعى  
إدارة المهرجان لتأجيل عرضه لما  
قبل نهاية المهرجان بيوم.

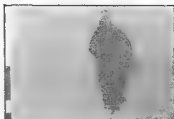
والفيلم هو مشروع التخرج  
للحجر من كلية السينما ببريطانيا -

حديثاً عن ساحة الإبداع أولهما  
واكبرهما - المخرج المبدع عاطف  
الطيب الذى قدم الكثير للسينما  
المصرية حيث عرض له المهرجان  
فيلمين تسجيليين حققهما فى بداية  
مشواره هما جريدة الصباح  
ومقايضة.

كما إحتفى المهرجان برأس  
الراحل مجدى أحمد المخرج الشاب  
الذى تولى فى أول أيام ٩٥ قبل أن  
يتم الثلاثين وكان هو الآخر منذراً  
لحياة حافلة بالإبداع لولا أن طالته  
يد القدر قبل سفره لإيطاليا بأسبوع  
لإستكمال دراسته السينمائية.

وعرض له المهرجان فيلميه  
الوحيدين : أوكازين ، بيت جدى .

أما التكريم فقد كان المهرجان  
محدداً ونكياً إذ قصره على اثنين  
فقط من كبار مبدعينا التسجيلين هما  
المصرى - فؤاد التهامى الذى ظل  
واحداً من رموز السينما التسجيلية  
المتتمة فى مصر وذلك بعرض ٦ من  
أفلامه منها ٥ قديمة كما عرض  
المهرجان للتهامى فيلماً واحد حديث  
نسبياً هو شارع قصر النيل وعن  
هذه الأفلام المعروضة - على  
إختلافها يتضح أسلوب التهامى



فيلم السودانى «سبار»



الفيلم التركى كوزا «الشرقة»

إخراج محمد شعبان وهو أشبه  
برثاء لفن السينما فى مصر ولتاريخ  
السينما المصرية الذى تُباع عليه  
أفلامها القديمة وأجهزتها النادرة  
كخردة تطوّها الأقدام ولا تجد من  
ينقّذها.

ومن اللقطات التى تُحسب  
للمهرجان احتفائه باسمين رحلاً

الفيلم بالجارّة اليهودية والمصعد  
يرتفع بها وحسن المصرى يدنولها  
بقلة حيلة بينما الخلفية أغنية حب  
عبرية.. وبعيداً عن النصّة - جاء  
الفيلم مقروصاً للغاية على الجانب  
الفنى وكان خالد الحصر - الذى قام  
ببطولة الفيلم مبرزاً ودينياً وسانجاً  
مقارنة بالمثلثة اليهودية مما أضاف  
بُعداً جديداً من عدم التكافؤ بينهما .

#### ١٠٠ عام على مولد السينما

خصص المهرجان يوم الخميس  
٧/٢٧ للاحتفال بمئوية السينما وهو  
الاحتفال الذى بدأ منذ اليوم الأول  
للمهرجان بالمصق الذى يحمل  
عنوان «سينما» تجراف لومبيرر وهو  
اسم أول جهاز للعرض السينماتى  
إخترعه الأخوان لومبيرر قبل ١٠٠  
عام وفى هذا اليوم عرض المهرجان  
الأفلام التى إلتقطها لومبيرر فى  
مصر ويبلغ عددها ١٨ فيلماً قصيراً  
مدتها جميعها ١٦ دقيقة وتم  
إلتقاطها ١٨٩٦ كذلك عرض  
المهرجان فيلماً من أرشيف السينما  
التسجيلية المصرية وهو فيلم زال  
الشعر - الذى أخرجه صلاح أبو  
سيف ثم فيلم تسجيلى جميل إسمه  
ذكريات وأشراق السينما المصرية

معهد السينما حديثي التخرج - مفاجأة سارة لرواد المهرجان لما تميزت به من أفكار جديدة - صياغات راقية فنياً ومستوى يبشر بمستقبل أفضل - لو أنهم لم يستسلموا لشروط السوق - لصناعة السينما في مصر. والملاحظ - وهذا ليس غريباً - أن كل عروض الشباب هي مشاريع التخرج الخاصة بهم من المعهد وبعضها حصل على جوائز من مهرجانات سابقة.

من هذه العروض فيلم هانى خليفة عربة السيدات ، خالد عزت : أيتقوى الجسد والروح سعد هنداوي : زيارة في الخريف - وهو الفيلم الذي تمكن من الفوز بجائزة لجنة التحكيم لأفضل فيلم روى قصير .

والجائزة وإن ذهبت لفيلم هنداوي إلا أنها تحية لخيرى معهد السينما وجافز لهم على الاستمرار في نفس الطريق.

كذلك كان جميلا من المهرجان أن يهتم بالأفلام الأفريقية وهو ما يجعلنا نقف على التطور الذي صارت إليه هذه السينما على حداتها النسبية من الأفلام الأفريقية



حسن الشامي



جون ميني

التميز وبضاعة دمو ويقدّر ما تميزت أفلام التحريك العلمية بمستوى عال حتى أكثر من أفلام التسجيلية العادية فقد جاءت أفلام التحريك المصرية متواضعة للمستوى. ومع ذلك وعلى الجانب الآخر جاءت الأفلام التسجيلية والروائية القصيرة للمخرجين المصريين - ومعظمهم من شباب

الرهيف - الواسي ، الجميل والمتزم في أن معاً .

أما الثاني الذي كرمه المهرجان فهو المخرج العراقي الأصم المتعدد الجنسيات قيس الزبيدي وهو مهما اختلفنا حول جسيته لا نختلف أبداً حول كونه فلسطيني الهوى - اعتبر منذ البداية أن القضية الفلسطينية هي قضيته وكرس إبداعه للدفاع عنها - عرض المهرجان للزبيدي فيلمين هما :

بعيداً عن الوطن ، شهادة الأطفال الفلسطينيين في زمن الحرب وكلا الفيلمين يمسد برهافة بالغة مسألة الشعب الفلسطيني من خلال لغة سينمائية متميزة .

كذلك أسعدنا فوز فيلمين من أفلام التحريك وهما الفيلم الإيطالي ديمو ٦ دقائق جائزة لجنة التحكيم والروسي المعرض ٣ دقائق جائزة أحسن عمل أول وكلاهما يتميز بالظفة والطرافة منضبا إليهما فيلم روسي ثالث هو جاجارين ٣٥، ٢ دقيقة - والذي أعيد عرضه مرة أخرى بناء على رغبة الحضور - والأفلام الثلاثة رغم بساطتها تحمل فكرة عميقاً روحياً إنسانية شديدة

الافتة للنظر الفيلم السنغالي القصير  
الرمز ٧ دقائق وهو بالناسبة حصل  
على جائزة أحسن فيلم روائي  
قصير.

كذلك جاء الفيلم السوداني  
«إنسان» مفاجئاً للجمهور - تحمس  
له البعض بشدة بقدر ما نذر منه  
البعض كذلك وعلى كون الفيلم  
يحتاج لإعادة مونتاج إلا أن به  
مشاهد غاية في التعبير - وهو  
يحكى قصة شاب قروى يخلفه  
المروء ويدهمه للسرقة ولكنه يقبض  
وتقطع يده على الطريقة الشرعية -  
ومع ذلك فالمخرج لا ينفذ مشاهدة  
بفجاجة - بل برقة وشجن كان  
يستحق منهما جائزة.

وتلزم الإشارة إلى فيلم من  
أجل ما عرض بالمهرجان وتمكن  
من الحصول على جائزة أفضل فيلم  
تمثلي طويل من جمعية القنادر قبل  
إعلانه كأحسن عمل روائي قصير  
أول في لجنة التحكيم الرسمية  
بالمهرجان وهو الفيلم التركي كوزا  
أو الشرنقة - ٢٠ دقيقة - وهو شريط  
أبيض وأسود حوار تقريبا تميز

بالجمالية العالية حتى أن كل مشاهد  
كان لوحة فنية بحد ذاته.

على الجانب التنظيمي يُحسب  
للمهرجان إصداره لثلاث نشرات  
عربية وإنجليزية وفرنسية .

كذلك يُحسب له إضافة تجربة  
ساعة الفيديو والمقصود بها الترويج  
للفيديو كوسيط جديد يساهم في  
إثراء عملية الإبداع.

وكذلك تخصيص يوم كامل  
للإحتفال بمئوية السينما وأيضا ..  
الإحتفاء باسمى عاطف الطيب  
ومجدى أحمد الراحلين .. بما يمنحه  
بُعداً بائورايمياً على المشهد  
السينمائي ككل.

أما ما يُحسب على المهرجان  
تنظيماً فهو وجود أفلام في المسابقة  
الرسمية غير مترجمة أصلاً - أو  
مترجمة للغة الفرنسية والتي لا  
تعتبر لغة شائعة في مصر - مما  
أفقد عدداً كبيراً من الحضور القدرة  
على المتابعة - والتبُّع في هذه  
الحالات أن يشترط على الأقسام  
للشراكة في المسابقة الرسمية أن

تكون ناطقة بالإنجليزية أو مترجمة  
إليها . المشكلة الثانية التي أزعجت  
الكثيرين هي إلغاء عروض المقامى  
والمبايدن وفي ذات الوقت مع الناس  
من دخول قاعة العروض بما يعنى  
قصص المهرجان على فئة  
التخصصين وهو ما يفقده صفته  
الجمهورية - ومع أننا نفهم وجهه نظر  
منظمى المهرجان في عروض  
الشوارع إلا أنه ما كان يجب إلغاؤها  
حتى يتم إيجاد بديل يمكن الناس  
العادية من مشاهدة أحد الأجناس  
السينمائية التي لا يتوفر رؤيتها رغم  
أهميتها ورسوخها على أن دورة هذا  
العام - ورغم كل مثاليها تبقى  
جميلة وناجحة بفضل كم الأفلام  
الهامة التي عُرِضت في المهرجان  
وأولها فيلم الإفتتاح الذي يعتبر  
عرضه إنجازاً من إدارة المهرجان  
وهو فيلم ينباع الشمس - إنتاج  
١٩٧٠ وإخراج الإنجليزي جون فيني  
وتصوير المبدع حسن التلمساني  
وهو الفيلم الذى يعتبر أجمل ما  
أنجز على الإطلاق عن نهر النيل.

*هالة لطفى*

## حمدي عبد الله وموميאות السهم والمنقار

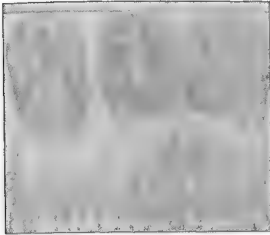
الزاهدة وتيلورها في نسق تشكيلي، والخط هنا - وهذه قيمة هذا الفنان - لايلعب دورا اهاديا، وإنما تتعدد أدواره، وتتباين فعالياته، من مجرد التحديد الخارجي للشكل مرة، إلى خلق الشكل نفسه من الداخل، إلى الإمساك الكلي بعناصر العمل، باعتباره - الخط - المسام الأساسي في «تكوين» الصورة، والفنان يستجيب ببراعة هذا «الخط» في مختلف تجلياته، وشتى تنويعاته، فهو يتعامل حيناً ويلحن ويتداخل في منطق عضوي، ويستقيم أحياناً ويتعادم ويتقاطع في منطق هندسي واضح، خالفاً تلك العلاقة الديالكتيكية بين الهندسي والعضوي.

هذه الأعمال، من روح متصورة تجهد للوصول إلى الجوهر وملامسة العمق الدفين، وكان الفنان لايريد أن تقف بينه «وبيننا» وبين هذا العمق وذلك الجوهر بهرجة لونية، أو انضطاط للعين بمتعة الألوان وحضورها للشع في ذاتها. هو ابتداء يقف بنا موقفاً متقشفاً، يهيئ الروح للدخول في مناحات متجربة، متصورة، تخلع عن نفسها بهرج الحياة وزينتها، ومن ثم كان من الطبيعي أن يلعب «الخط» دوره البطولي في هذا الاختيار، ليس باعتباره فقط مجدداً للشكل ومؤظراً للحالة، وإنما باعتباره البنائي والعماري للقوى والكيانات والشخص التي تخلق هذه الحالة

يثير الفنان المصري حمدي عبد الله، بمعرض الأخير الذي أقيم بقاعة أختاتون بمجمع الفنون بالزمالك، تفاعلات خصبة، وملاحظات مهمة، تفتح الباب وأسما للنقاش والتفسير والتأويل، ولأنني أرى النقد دائماً أقواساً مفتوحة للسؤال بكثير مما هو دوائر مغلقة بالإجابات. فلعل القيمة الكبرى لهذا المعرض الممتاز هو فيما يثيره من الأسئلة ويقترحه من التأويلات.

### دلالة الشكل:

فأولاً.. لغت نظري هذا الاقتصاد، أو الاكتفاء الزاهد بالأبيض والأسود في كل لوحات المعرض «التي بلغت ستين لوحة عديداً». وهذا الزهد اللوني ينبع في



الصراع للمحتدم الذي مازالت آثاره ماثلة حتى اليوم في الشعر والأدب والفن. هذا الصراع القديم بين إلهة النور وإلهة الظلمة، بين الخير والشر، بين العدل والظلم، وباختصار بين الليل والنهار. ربما منذ إنسان الكهف المصري الأول حتى الآن. يتبدى هذا الصراع ماثلاً وقامساً طيلة الوقت. تتباين تجلياته، وتتوحد أشكاله ولكنه يبقى جوهرياً. هو صراع النور والظلمة، الأبيض والأسود، ومن هنا دلالة هذا الاختيار بالذات من الفنان. فالصراع لم ينته بعد مهما كانت الأشكال البراقة التي يرتديها، والألوان العصرية التي يخفي وراءها، والأقنعة الملونة التي تجعله. إلا أن تنحية كل هذه المظاهر

كإلامنا الأنف، وإنما هي علاقة متكافئة، فالخط ليس مجرد مؤطر للشكل أو محدد له، والشكل بالمثل ليس مجرد كيان أوجدته حركة الخط من العدم. وإنما هناك هذه الرؤية الكلية المتفهمة التي جعلت من الخط والشكل لاعبين ماهرين يتوقف تسجيلهما للهدف في المرعى على تعاونهما وبراعتيهما معاً في خلق هذه الحالة الكلية الواحدة المتوحدة على مسطح اللوحة.

### النور والظلمة:

والأبيض والأسود هنا، لا بد أن يحيلنا - بغض النظر عن الموضوع - إلى تاريخ هذه الثنائية، وإلى تراثها المتطاوّل، لدى العديد من الشعوب والمضمارات القديمة، وإلى هذا

الخط في هذه الأعمال هو سيد الموقف، وربما لأن الفنان يدرك أنه يمنح الخط في أعماله تلك البطولة المطلقة. فقد أثر ألا يشوش على حضوره وعلى حييائه الدور الرئيسي بالألوان، حتى لا تشاركه البطولة مقومات أخرى، ولا تزعزعه عناصر مجاينة في سيطرته على العمل واستبداده به. ومع أن هذا الاختيار عادة مايكون مفسّرة لايقبلها إلا فنان متمكن وقدير «وتبقى مفسّرة برغم التمكن والقدرة» إلا أن الفنان كان أهلاً لها، وعمله كان جديراً باختياره.

وعلاقة الشكل بالخط في هذه الأعمال، ليست علاقة تابعة كما قد يتبادر للوهلة الأولى، وكما قد يوحى



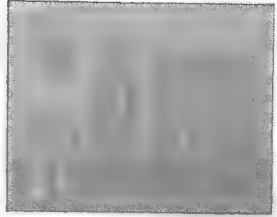
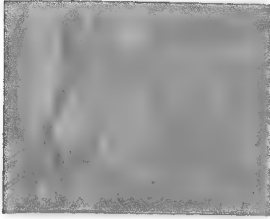


البدايى. وأن معتقداته وأفكاره شديدة العصرية ليست إلا قناعا يخفى أكثر الأفكار تخلفا وأشدّها بدائية. وأن صراعاتنا المهدية إذا أزيح عنها الستار، لا تختلف عن صراع رجل الخاية القديم، أو جدنا البدائي، وأن معتقداتنا مازالت - رغم العلم والتكنولوجيا - تنتمي في جزء كبير منها إلى عقائد وممارسات وقناعات وأعراف وعادات متخلفة

«وكانها من أشعة إكس» يضمها لا على عينه فقط، وإنما على أعيُننا نحن أيضا، فنصرى الأشياء من ألوانها، ومن مظاهرها السطحية الأولى، ونعزى الواقع من بهرجاته وأصطناعاته، ونعزى زماننا من أشكاله المنمقة المخلفة المعاصرة لنخترق كل ذلك وأصلين إلى العمق... إلى الجوهر، لنكتشف أن الإنسان المعاصر مازال هو الإنسان

عنه، وتعريفه من كل هذه المبهرجات يكشف عن أن هذا الوجود مازال محكما بهذا القانون الأزلي نفسه. بل أن له نفسه سمات وملامح هذا الصراع القديم نفسه، الحجري، الطوطمي، البدائي، تحكمه التابوهات نفسها وتحركه التوازع الوحشية نفسها.

وكانى بالفنان يرتدى نظارة خاصة ذات قدرات اختراقية معينة



المريض مع الشكل، ليس الإنسانى وإنما «المومياء». ويلعب متقار هذا الطائر الغريب دور السهم فى لوحات أخرى، فالسهم هندسيا هو المنقار عضويا. وهما معا الإشارة الدائمة والإدانة القائمة والعلاقة الواضحة القائمة وراء إبراز أبعاد هذا العالم الذى بقدر غرابته وسحره وإشاراته البعيدة «القريبة»، يكون إمتصاه وجماله.

ساجد يوسف

الحضور الدائم والمتمازج لهذا الطائر الضراعى، الغريب، الحكيم، المتأمل، الذى يتجسّد فى المشهد باستمرار، كالشهادة أو كاللعنة أو كالحكم، هذا الطائر الذى لا يبدو - نهائيا - مغفريا عن هذا السياق الغرائبى والتفريبي فى وقت معا.

«وكل إنسان الزمانه طائره فى عنقه». أو «كان على رجوسهم الطير» كأنه تلك الروح التى غادرت الجسد، ووقفت على مبعدة تتأمله وترثى له. هو فى حالة علاقة ما باستمرار وفى مختلف لحظات

جدا وربما شديدة الجهد ولكنها تتحكم فى سلوكنا وتوجهنا رغم ذلك.

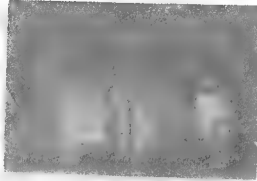
نعم، هذه رؤية.. لا يمكن إلا أن تكون بالأبيض والأسود، ولابد لها أن تهمل إلى الخفضاع شكلا ومضمونا إلى الداخل الجوانى العميق. وهى فقط لا تخرق أكفان المومياءات حتى نرى المومياء المكفنة فى الداخل رغم أكفانها وكانها وسيلة إيضاح، وإنما نرى حتى التفاصيل الداخلية للجسد المشوه والتعاريج الباطنة للمخ، وهذا

## أوبرا أوزيريس الماقمة وحق إعادة تفسير الموروث الأسطوري

أكثر من كاتب ، نذكر منهم  
توفيق الحكيم ورافقت  
الدويرى وعبد العزيز  
حمودة و عصام عبد  
العزيز وأخيراً العرض  
للمسرحى، المصاغ فى  
قالب «الأوبرا الماقمة»،  
والذى كتبه . فداء أبو  
مراد، ومصاغ بعض أغانيه

شعراً مريدوك الشامى، وأخرجه  
بتميز على مسرح الهانجر د. هناع  
عبد الفتاح.

ومن زمن الانكسار إلى زمن  
المرارة والأمل فى الانعتاق، تظلم  
صالة المشاهدين، أيضاً فضاء  
مسرحى، تغلف الزفة حتى منتهاه،  
وتنبثق على يساره شجرة، تعلق  
عليها ملابس التمثيل، يلتقطها  
المؤدون كي يدخلوا بها إلى عالم  
الأسطورة المستسمى، داخل مركز



والتي تم التقاط الكثير من تفاصيلها  
من «متون الأهرام» و «كتاب الموتى»  
و «برقية وأمسيوم الدرامية»  
وأسطورة حورس فى ادفو.. الخ،  
وقد اكتسبت على مر تداولها خلال  
التاريخ المصرى بأكمله أبعاداً  
وتفسيرات متعددة، وانتقلت إلينا  
هذه الأسطورة وتفسيراتها المختلفة  
عبر علماء (أجانب) من المانيا  
وانجلترا وفرنسا، خاصة فريتون  
وژييه وفريمان، وعالجهما دراميا

لقد شغلت المجتمع  
المصرى، منذ أزمته المبكرة،  
ككافة المجتمعات الأخرى،  
قضية الوجود والموت، فحاول  
أن يقدم تفسيره لهما، فابتدع  
حولهما الأساطير، التي تقدم  
رؤية خيالية لعالم واقعى،  
وتصنع فى بنية رمزية معطيات  
معاشة، فالمعلاقة الغامضة،

وغير المفصرة علمياً وقتذاك، بين  
ثورة الطبيعة، وجرمان الليل، وتجند  
الزرع، وظهور الشمس، وخسوف  
القمر، واختفاء الإنسان موتاً، كان  
لابد على هذا المجتمع أن يعيد  
صياغة هذه العلاقة (الغامضة)، فى  
بنية إبداعية، تلك مغاليق غموضها،  
وتمنحها دلالات، يسهل عليه تقبل  
مدلولاتها.

من بين هذه الأساطير المفصرة  
للعالمى الوجود، والموت، أسطورة  
«أوزيريس» - أوزير أو أوزيرى -

الهناجر للغنون، بواسطة المخرج الدائم التجريب د. هناد عبد الفتاح، وعبر نص د. فداه أبو مراد الغناني الموسيقي، وحسنا اسمياه بـ «أوبرا مقامية»، فهو بالفعل ينتمي لفن الأوبرا الغناني أكثر من انتمائه لفن المسرح الدرامي، كما أنه يعد خطوة هامة وجريئة على طريق صياغة عمل أوبرالي عربي، يعتمد على التكوينات اللغمية العربية القديمة، متجاوزة تجربة ترجمة نصوص الأوبرات الغربية إلى اللغة العربية، مع الاحتفاظ بالبناء الموسيقي الغربي، كما في تجربة الأجل عبد الرحمن الخميسي في الستينيات.

وعلى متن مجموعة متنوعة من البشارف، ذات الإيقاعات المتمثلة، وداخل سينوجرافية تمتد على شجرة تاهتة على يسار المشاهد اسماء النص بشجرة المرفعة، ويتبادل الحضور عموماً (بجد) باعتباره رمزاً لاحتواء جسد أوزيريس (أوزيري) ودلالة على بقائه، وكريسي العرش المتصارع عليه، ثم سفينة العبور للعالم الآخر... داخل هذه المساحة السينوجرافية ينطلق الحدث (الدرامي) محكياً ومغنى، ويبدأ باللمحة المعروفة: الغياب،

غياب «الرجل الأخضر»، كما أسماه توفيق الحكيم، إنه (المعلم) الذي يرشد الشعب إلى عالم النور، وإذا كانت غيبة «أوزيريس» عند عيد العزيم حمودة، قد طالّت لسنوات عشر، دون معرفة أسباب الخروج، وإن عرفنا بنتائجها، فإن غيبة «أوزيريس» (أوزيري) في عرضنا الحالي، والتي وقفت عند السنة التاسعة، قد حددت سبباً لهذا الغياب، وهو الهروب بعد فلة أئمة، فقد مارس الحب مع أخته الأخرى «نفثيس» (نيطي)، زوجت أخيه «سوت» (شيت)، وبذر في أحضانها بذرة، لقد خان زوجته، وهرب عندما بدأت علامات الحمل تظهر على (نيطي)، وخشيت هي أن يقتضخ أمرها أمام زوجها (شيت)، فهربت بصحبتها عاراً وخجلاً، لتضع في السر ابنها «أنوبيس» (أنوبي)، وعندما تعلم (إيزي) بمقيلة غياب زوجها لثمنه، بعد أن كانت تنتظر عروته ليمسود برضابه جسدها الأبيض، هي ثمن الزوج الخائن فيه، لكنها تشتاق للعاشق داخله، لذا تظل تهفر إليه، بينما هو قد خرج «معبداً وكتيباً، يعطي الخصوبة عالمًا وشعوباً، ويوزع الأنثى «عشيقاً وعلماً»، إنه رسول العناية الإلهية

للعالم، يحمل قلبه العذاب، وعلى ظهره اللعة، وينشر الحب والخصوبة في كل مكان، وإن كنا لا نعرف لماذا يصفه رجل الفكر «طاموت» بأنه خرج «معبداً وكتيباً...»، فالعذاب أمر وارد بسبب خطيئته مع زوج أخيه، أما أن يخرج «كتيباً» فهو أمر غير مبرر من داخل سياق النص المبدع، وهو ليس بصاحب الوجه الكتيب) أو «القبيع» واقعياً، وحتى «لو كانت خسيرة الصياغة الشعرية قد دفعت صاحبها لإضافة صفة الكاتبة هنا، فهي أيضاً غير واردة، وكان من الممكن أن يقال مثلاً إنه خرج «معبداً وحزيناً...» ولا ينكسر البيت ويتهدم الكون.

وبالرغم من أن عذاب «أوزيري» جاء نتيجة الاخت/ زوج الأخ، إلا أنه لم يتوقف عن عشق العالم وإخصابه، وأضعا ذاته في مراهبة «شيت»، الذي يؤكد في جملة تقريرية أن «الموت خاتمة الحقائق كلها/ والحب وهم... والحياة ملهاة»، ويعلن أن الجميع قد سقط حين سقط «أوزيري».. لقد سقط (المعلم) في الخطيئة الكبرى، وإذا فلانيد من التكفير، كي يمكن إنقاذ العالم، بالهم المسمي المهيمن على العمل بأكمله، سقط «أوزيري» في الخطيئة،

فسقط الكل عقبه، غاب الرجل عن المكان، فاماتت المرأة/ الأخذ/ الزوجة نفسها، فماذا يحدث حين يعود، بعد أن سئم الرجل؟.. يعود «أوزيرى» دون مقدمات من هذا (الهنالك) الغامض، ويقول فى أول ظهور له على المسرح: «قطعت مصر وجلت العالم الأبدى» وهو مايشى بأنه كان فى ملكة الموتى، فإذا كان الأمر كذلك، أدر كنا سبب قبول «إيزى» الموت، كى تلتقى بزوجها المحبوب فى (العالم الأبدى)، وإن لم ندرك فى الوقت ذاته سبب اقتران شار شجرة المعرفة بالموت، فشجرة المعرفة فلسفيا وأسطوريا، هى الشجرة المانحة لأسرار الحياة، وإمارا هى الكاشفة أمام الإنسان غطاء المجهول ومايخبئه، ومع عودة «أوزيرى»، واكتشافه موت زوجته ومحبوته «إيزى»، يشكو ذاته ويلعن جنيه، ويلأخذ من «شيت»، «بسداجة العشاق»، كاس المنون، من الشجرة الغامضة المعنى، ويموت هو الآخر، داخلا بآرائته عمود (جعد)، الذى أتى به «شيت» وقتحه كالناووس، وساعده على الولوج إليه، وينيب «أوزيرى» موتا، فتمسك بـ«إيزى» عاتدة من غيبوبتها المميتة إلى أرض الواقع، لقد اقتاداه «أوزيرى» بحياته

وروجه، فعادت لتعلن للجميع أنها «... إيزى الكبرى، ما كان، مايكن، ماسيكن، إلى الأبد»، لقد أضحت الطبيعة المتجددة الغامضة فى آن، ومامن إنسان يقادر على رفع برقى- متحسفة بذلك بالصنفة ذاتها التى خلعها عليها «توفسيق الحكيم، حين شبهها بسميتها «شهرزاد» فى مسرحيته المعنونة باسمها.

تعود «إيزى» من غيببتها، لتلقى، وتلقى معها، ماتسرده أختها «نطى» عما حدث فى ظلمة تغيير المشاهد، عن وضع «أوزيرى» فى العمود/ القابوت، وقذفه للنهر فالبحر، وماسارت به «سفينة النور فى عومها المهيبة»، مضينة الكون باكمله، فتتحول «إيزى» إلى طائر تبحث عن رجلها فى «العالم الضارى»، وينتقل بنا المكان إلى أرض جيل الفينيقية، والزمان إلى زمن الأساطير البابلية والآشورية والفينيقية والإغريقية، وتذوب الشخصيات الفرعونية فى أخرى، فيصبح رجل الفكر «طاحوت» إله القمرى البابلى «سن» ويضمي رجل العلم «أنوى» إله الشمسى الكتعانى «أشمون»، وتمسمى الأخت «نطى» الزية «عشتار»، التى عشقت

«الون» - أو «أونى» بمعنى السيد، والذى حمل اسم «أونيس» عند الإغريق - وقد أرادت «عشتار» أن يكون كما هو «رجلا جميلا راعيا وحونا»، بينما ظن هو أنها تريد «رب الوزى/ صليا عتيا عظيما قادرا وصرينا»، وبين تضارب تصور كل منهما لما يريد الآخر منه، فقدته «عشتار»، وكما هو فى شخصية إله الشمس البابلى «تموز» - الذى هو أسطوريا زوج عشتار -، وتمزج المسرحية بين الشخصيتين، وتجزئ حكاية تصول دم «أونيس» النازف بفعل خنزير برى، بإرادة ربة الجمال العاشقة الفروبيت إلى زهرة شقائق النعمان، تجزئها المسرحية، وتنقلها من «أونيس» إلى «تموز»، مازجة بينهما و «أوزيريس» الذى عثرت «عشتار» بتأبوتها سابحا فى البحر، فصلته إلى بيتها، وأيس ملك بيبس، كما فى الأسطورة الفرعونية، ووضعت إلى جانب عمودها، حتى جاثبا «إيزى» لتتحمل تأبوت «الأخضر إلى الأرض السمراء».

وعلى أرض الوطن، تسايير المسرحية الأسطورة، فتحمل «إيزى» من روح «أوزيرى» ويباركها رجل الفكر، ويمزق «شيت» جسد التزعج، فيبدأ القمر المعلق بدار فى سماء

المسرح في الاختفاء تدريجياً، حتى يصبح محاقاً، فتسود الظلمة المكان، لكن الزمن يمشي، والفتى «حور» يشب عن الطوق، و«إيزى» وأختها و«طاحوت» و«أنويس» يواصلون البحث عن (كل) أجزاء «اوزيرى»، حتى يكتمل، ويعود القمر بدرأ في السماء، وتعلن «إيزى» أن العرض للسلوب سيعود يوماً، وأن مادمه «شيت» سيبنيه «حور»، ولكن ولكي يعمد الناظر القادم لشار أبيه، لابد من مروره بمرحلة التطهر عبر تجارب الهواء، وأماء النار، بعدما ينقض «حور» على «شيت» بسيفه، ويضربه ضربة قاصمة، فتذرع «إيزى» - ربما لأنها ترفض مبدأ الإخفاء - وتقف في وجه ابنها، وتعمل على تطليب جسد «شيت» مما يغضب «حور» فيضرب بسيفه تاجها ويوقعه أرضاً، صارخاً وموجهاً كلامه إلى الأب المقتال : «اوزيرى»، إلى ابنك الشائر حور، جئت كي أخلصك من خيانة حواء.

لقد أصبحت «إيزى» في دفاعها عن عدم إخفاء الأب «شيت» في نظر الابن (خائناً)، كما كان «اوزيرى»، في فعلته لتخريب الأخت «نبطى» في نظر الزوجة (خائناً)، ولكن بدلاً من لعن «حور»

لأمه، أو قتله لعنه «شيت»، يقف على ركبتيه، طالباً منه أن يأخذ حياته، بعد أن امتزأت نفسه، وعجز عن المواجهة والانتصار على الشر، فيكتفى «شيت» بأن يقتل عين «حور» بمفتاح الحياة، فيضع «طاحوت» بين يدي «حور» عين الإله «رع» المفتوحة، والتي يحملها هذا الأخير نحو المرمية.

غاب «اوزيرى» فعلاً، ولتتصر الشر، وعجز «حور» عن تحقيق الثأر والقضاء قضاء مبرماً على الشر، واكتفى بأن يترك مهام الحياة، ليندلج طاهراً إلى صلب الأسرار المقدسة.

وختتم هذا العمل الأورالي للمسرح بنبذة تشاؤم قائمة من رحم الأسطورة والتاريخ القديم إلى أرض الواقع، أي منطلقاً من الزمن الحاضر لزمن قادم، تعترف أن «مصر صورة للسماء» و«إسقاط على الأرض لنظام الأسماء السماوية»، إلا أن زمناً قديماً تترك فيه الكلمة الطيبة أرض مصر، مقامها القديم، عائدة للسماء، وتارة إياها مغطاة بالجبور، وإن بقيت من عرفانها «سوى أخبار غامضة» غير مصدقة و«كلمات محفورة والأفق نور»، ورغم تفسير د. هدي وصفي في دفاعها عن العرض - الجمهوري

٩٥/٦/٢٦ - بأن «مغزى هذا الكلام أن المصريين القدماء كانوا أصحاب نظام روحاني وفكري رائع، وأنه مع مرور الزمن، قد نسى الناس هذه المذاهب ولم يعودوا يرون سوى الآثار السجيرة الباقية، دون فهم معانيها وإدراك غيبتها الروحية»، رغم ذلك تظل هذه الكلمات المتضائلة والتي ينتهي بها العرض، تنفي في أذن المشاهد، مؤكدة له أن الكلمة الطيبة قد غادرت أرض مصر، وعلينا إما أن نعيدنها من (السماء)، أو نبعث عنها في بلدان أخرى، وأنا لم نعد نملك سوى القبور والكلمات المحفورة على الأحجار، أما العلم والمعرفة والحكم فقد توارت مع «اوزيرى» في تابوته، والشجاعة والثأر والثورة، قد انهمزت مع «زينة «حور» على يد «شيت» ودافع «إيزى» عن الأخير.

لقد أقدم عرض د. هناء عبد الفتاح المتميز في الأوراء، فقدم تجرية ناجمة بمقاييس الانتقام، واجترأ على الموت، فثأر ما أثاره من ردود فعل متباينة، تحسب له أكثر مما تحسب عليه، وقدم لنا في النهاية نموذجاً من الأعمال الإبداعية التي تثير القضايا، ولاتمر في حياتنا من الكرام.

حسن عطية

## كامل أيوب وشعر الحساسية المصرية

وتتسجل هذه الظاهرة في مجموعة من الملامح الفنية يحقق برفضا في النص الشعري خاصة تنفرد بها الشخصية المصرية في مجال التعبير والإبداع، بحيث لا تخطئها الذائقة المصاحبة، والتي تتمثل في هذا المس الشعري، إلى جانب مفهوم خاص، وطريقة في اللجوء والتخيل يكاد يفرد بها المزاج للعصر عن غيره من شعوب أممنا العربية.

وفي استقصائي لهذه الظاهرة في شعر كامل أيوب، وثقت عند ست قصائد في ديوانه «الطوفان والبيئة السمراء» وهذه القصائد

كان كامل أيوب شاعرا متعدد الأنواع، متميز الأسلوب. وإذا كانت تجربة شاعرنا الراحل متشعبة الاتجاهات، فسألت على جانب واحد من جوانب هذه التجربة، أثرت أن أطلق عليه شعر الحساسية المصرية، ويمثل هذا الاتجاه ظاهرة فنية تتجلى بشكل بارز في عدد غير قليل من قصائد كامل أيوب، وإن كانت تكاد تستوعب كل تجربة شاعر آخر من جيل الريادة هو «مجاهد» الذي أصبحت هذه الظاهرة تطبع شعره كله بطابعها الخاص.

بالرغم من أن الشاعر الراحل كامل أيوب الذي ودع دنيانا منذ أسابيع قليلة لم يصدر له إلا ديوان واحد، خرج إلى الوجود عام ١٩٦٦، هو «الطوفان والبيئة السمراء» فقد كان شاعرا كبيرا بحق، وواحداً من كوكبة جيل الريادة، الذين أثروا حياتنا الشعرية بعبانهم المتميز، وأحسب أنه ترك من القصائد المنشورة وغير المنشورة ما يملأ عدة دواوين، ولا شك أن هذه الدواوين حين ترى النور في يوم، لا أظنه بعيداً، ستكشف للأجيال التي لم تعاصره، ولم يقدر لها أن تقف على تجربته الإبداعية كاملة، إلى أي مدى

الست هي: «مَوال، مَريض حب، نبوية، الهدية، بقية اللحن، وحم».

لنقرأ معا هذا المقطع من قصيدة «مَوال»، وأترك للقارئ تَلْمُس ملامح الحساسية المصرية فيه:

يا حارس البستان

عندى خليل يد جذ الطمية  
من زمان

ويذكر المراه أنه يطفيه

بقطرة من ماء زمزم

ومرحة من ماء نيلنا الحبيبة

ورشة من ناضر الريان

يتحقق في هذا المقطع أكثر العناصر التي تشكل هذه الظاهرة:

طريقة السرد كما تتمثل في الحدوث المصرية، ثم استعيا المألوف الشعبي فيما يتعلق بالأداء والعلاج، إلى جانب تجلّي الروح المصرية في طريقة صياغة الجملة ونسق التعبير، علّارة على المعجم المصري الشعبي.

وننتقل إلى قصيدة أخرى هي «مريض حب» التي يستوحىها شاعرنا الأرحل من بعض الملاحظات الريفية. يقول في هذه القصيدة:

قلبه المحبة لا يهدأ ولا ينام

وللسوى أمكار

يد رقت ويده رة الطاسر  
بالقرار

مد يديه كوكلة التير

فأنته جبار

إن لم تكن جد ود بالقد  
وبالكلام

أنعم بواجبه السلام

أنا طريح الفرس

للصديق د أرحته الجنب د  
غمضت

إن الحساسية المصرية، تتحقق إلى جانب الجو العام الذي يسود القصيدة في مثل هذه الإشارات: «قلب المحب لا يهدأ ولا ينام - والمهرى أحكام - أنعم بواجب السلام - أنا طريح الفرس - للصديق ما أرحمت الجنب».

وكما تبرز الحساسية المصرية بظرافتها في التعبير والتصوير في هذه القصيدة، تتجلّى في بقية القصائد، مثل قصيدة «الهدية» التي تستوحى الحدوث للشعبية التي يخطب ود «ست الحسن والجمال» فيها شخصيات: الأمير والفقيه، حيث يقدم لها الأول «ألف ناقة

محملة، وكنز تبر ليس يعرف الزوال، ولا يقدم لها الثاني غير حبه وعشقه للحياة والفناء والطرب، ومع ذلك تفخله «الجميلة» على الأول، كما يتواتر في الحكايات الشعبية المصرية التي تنهز دائماً إلى صف الفقراء والمطحونين.

أما قصيدة «بقية اللحن» فتستحضر إلى الذاكرة تلك الحكايات الشعبية التي تتروّد في الريف المصري حول البطل الشعبي «حسن المغناتى»:

لنرى نحيل ضاعبه مطوط

تمره بأسرها كله ترى أسير

وبعد فليست هذه الصفحات القليلة دراسة لشعر كامل أيوب، وإنما هي إطلالة سريعة على جانب واحد من تجربته الإبداعية المتعددة الروايد، والتي يحتاج كل جانب منها إلى دراسات ودراسات...

وحسبى أن أقدمها إليه هدية متواضعة من أحد رفاق دربه، ولعل بعض المفاتيح التي قدمتها في هذه السطور تقري الأدارسين بولوج عالم كامل أيوب الشعري الثرى، والكشف عما فيه من كنوز الإبداع.

عبدالمعزم عواد يوسف



## الإنسان.. والشاعر عبدالله السيد شرف

القراءة ويشجعني وكأنني صاحب القصيدة، ولم يتحدث عبدالله شرف عن نفسه ولم يقرأ شيئاً من شعره، بل كان منشغلاً بالجالسين معه.

في المرة الثانية رأيته في معرض الكتاب ذات أصيل شتوي بارد، وسمعت لي علاقة به أن الومع لانه استأجر سيارة خاصة وجاء ليألي شعره في المعرض، قلت له إنه قد لاتتاح له فرصة إلقاء الشعر هذه الليلة، وحتى لو حدث فمن الذي سيسمعه في هذا الزحام؟

ولكني - لدهشتي مرة ثانية - كنت أسمع منه أن من أصدقائه أنه كان يحضر انتخابات اتحاد الكتاب أو يشارك في بعض الندوات التي تقام في القاهرة، وأنه كان يسأل عن الفانبيين الكسالي من الأدباء الذين لا يحضرون هذه الاجتماعات.



ألا من يريني غايته قبل  
مذهب

ومن أين؟ والفاسيات بعد  
المذهب

وادمشني أن الرجل قطع حديثه  
الهامس مع الصديق الذي كان  
يجلس بجواره وأخذ يستمئني على

رغم أنني لم ألتق الشاعر عبدالله السيد شرف إلا مرتين، لقد امتدت صداقتنا لأكثر من عشر سنوات، وكانت تزداد عمقاً يوماً بعد يوم من خلال الرسائل التي كنا نتبادلها، وإن كانت رسائله أكثر حرارة، ثم اكتشفت مع مرور الأيام أن هذا كان دأبه مع أصدقائه الذين لا حصر لهم والذين كان يهون عليهم متاعب الدنيا التي لا راحة منها، ولم يكن يسمح لنفسه أن يفصح عن همومه الخاصة أو يتحدث عن الموت الذي كان يراه قريباً منه ويعرف أنه مستمر في زحفه إليه.

في المرة الأولى كنت في بيته مع مجموعة من الأصدقاء وجرى الحديث متقطاً حتى لحت فوق أحد رفوف مكتبته ديوان ابن الرومي فالتفتته وأخذت أقرأ بانيته البديعة التي يشكر فيها بأنساً:

اكتب هذا الكلام بعد ان قرأت العدد الجديد من مجلة «فزل» التي يصدرها قصر ثقافة غزل للحلة، حيث كان محور هذا العدد عن ذلك الشاعر الرقيق الإنسان الذي وجد سعائته في الانتشغال بالناس ومحاولة تخفيف متاعبهم.

لقد ضم هذا العدد قصائد كتبت عن الرجل أو أهديت إليه، وكذلك شهادات بعض أصدقائه الكثيرين، ومن أصدق تلك الشهادات ما كتبه إيمان بكري إذ لمست باختصار الجانب الإنساني في شخصية عبدالله شرف، وهو ما غفل عنه الجميع، تقول إيمان بكري:

«عرفته إنساناً قبل أن اصرفه أديباً وشاعراً فاحسست أنني اقترب من ملاك بأجحة من الفضة يصيا في عالمنا لينشر الحب والبهمة. كان مشجعاً لكل موهبة حقيقية، وكان أول من يهتني على أي نجاح. وإن يوضفنا عنه سوى تلك الذكريات الجميلة التي ستبقى، لقد كان هذا الشاعر يحمل بين أضلعه قلباً بحجم الكون...».

ورغم أن عبدالله شرف كان يرى الموت يتلصص عليه منتظراً لحظة الانقضاض، إلا أنه في خطابات التي تلقيتها وتلقاها غيري منه وفي شعره الذي قراته لم يكن

يشير من قريب أو بعيد إلى الامة التي كانت تتفاقم يوماً بعد يوم، وكان يبدو متفانلاً مرعاً وأحياناً كانت تنطلق منه ضحكات مججلة. ولعله لو رصد تجربة المرض هذه - كما فعل بقر شاكر السمياب - لكتب لنا شعراً آخر غير شعره الذي قرأناه، والذي كان يتحدث فيه عن الحب في صورة البرينة السانحة..

ولكن هذا الهدوء المرح الذي ميز عبدالله شرف كان يثقل فجأة إلى غضب شديد، ولأسباب قد لا ترجب هذا الغضب، وأذكر هنا أننا نشرنا له في «إبداع» قصيدة جاء ترتيبها في آخر المجلة، فإرسل لي خطاباً غاضباً قال فيه إنه كان يفضل ألا تنشر القصيدة أبداً وأنه يحملني مسؤولية هذه الإهانة لشعره، وكتبته إليه مفسراً أن الترتيب يقوم به الدكتور القط وأن جهدي انحصر في دفع القصيدة للنشر، ومع ذلك فالقصيدة الجيدة ستلتف النظر حتى لو نشرت في بطن الغلاف وخذ مثلاً - هكذا قلت له - قصيدة «زير جدة الخاز باز» لحسن طلب، لقد نشرت في باب تجارب، ومع ذلك أنتبه لها قراء الشعر بل والشعراء وأخذت صفاً من الذبوع لم يتح لكثير من القصائد.. واستمر الجدل بيني وبينه مدة طويلة حتى أنه رفض أن يأخذ مكافأة القصيدة حين أرسلت

إليه، ولما أن الصديق الذي حمل له المكافأة كان هائلاً وقال له: إن القصيدة نشرت ورفضه أو قبله للمكافأة لن يغير من الأمر شيئاً.

ومنذ فترة قصيرة أرسل لي موضوعاً عن اللغة لا يزيد عن صفحة، ونشرته له في إحدى المجلات العربية التي كنت أعمل بها، فلما وصلت المكافأة عاد يشكو من أن المبلغ قليل، ولما أنه يفضي أن يصرجني لأعاد الشيك مرة أخرى.. ومن جديد كتبت له أنني لا أصدق المكافآت وأن هذا المبلغ على قلته كثير بالقياس إلى مكافأة إبداع مثلاً. واستمرت المخطابات سجالاً إلى أن صفت نفسه وهذات وعاد يسألني عن أمور الخاصة ويهون من متاعب السفر البعد عن الأولاد... ولكنه رفض أن يرسل موضوعات أخرى.

هكذا كان هذا الرجل الرقيق الذي استمعت كما استمتع غيري بدهمه العلاقة الإنسانية التي ربطتني به.

ولابد أن أشيد في النهاية بالجهود الكبير الذي بذله القائمون على مجلة «فزل» فقد أتاحوا لنا أن نستعيد الذكري العطرة لهذا الرجل الذي فاض حبه على الجميع ونسى محنته الخاصة وعاش هموم الآخرين.

**عبدالله هيرت**

## أثينيون ١٩٩٥، مهرجان المهرجانات الفرنسية

عام ١٩٨١، في عهد برنار فيشر دارسييه ، (Bernard Paivre D'arcier) تحول المهرجان الذي كانت إدارته قاصرة على بلدية أفينيون إلى جمعية مستقلة تتمتع بإدارة حديثة وتمويل متنوع ومختلف المصادر. كذلك أبقيت التعددية الفنية على حالها. ولقد تميزت تلك الفترة بالإبداع المسرحي لمسرح الضمير، وهي ثلاث مسرحيات خاصة لشكسبير عرضت بين ١٩٨١ و١٩٨٤ وكذلك لمينا بوش (Pina Bausch) إلى جانب مسرحية «ماهابراتا» لبيتر بروك (Peter Brook) وماملت من إخراج باتريس شيمرو (Patrice Chéreau) عام ١٩٨٨.

يتحول إلى ساحة مهرجانات فنية متنوعة في صيف كل عام ويشهد نجاحا متقطع النظير، إذ يؤمه أكثر من مئة ألف مشاهد يتزاحمون لحضور أحد العروض الفنية التي تجمع فرقا مسرحية وفنية من العالم أجمع.

عام ١٩٧١، بعد وفاة جان فيلار (Jean Paul Puaux) احتل بول بروك (Paul Puaux) إدارة المهرجان الذي تطور وتفرع، فإلى جانب باحة الشرف، أضاف التي عشر مسرحا وساحة عرض ضمت بالإضافة إلى العروض الغنائية والمسرحية، الفنون التشكيلية والموسيقى والأوبرا والرقص والسينما وغيرها...

في الثلاثين من يوليو اختتمت مدينة أفينيون الفرنسية مهرجاناتها السنوى الثامن والأربعين. فاتحة المهرجانات كان «أسبروخ أفينيون» الفني، المسرحي الذي اقيم عام ١٩٤٧، بعد سنتين من انتهاء الحرب العالمية الثانية. والمباينة جاءت من قبل مدير المسرح الوطني الشعبي في شابر، جان فيلار، الذي قرر إحياء «مهرجان مسرحي» في مدينة البايوات. وقرر، بناء على دعوة رئيسه شار، الاستقرار في باحة الشرف الخاصة بقصر البايوات ففى أفينيون إحياء «أسبروخ» المسرحي للمرة الأولى. ومنذ ذلك التاريخ وقصر البايوات» القديم

افتتاحية المهرجان لعام ١٩٩٥ رامنت على الذاكرة. ذلك ان عبدا من العروض المقدمة كان عبارة عن إعادة لعروض سابقة وخاصة في «باحة الضروف» التاريخية في قصر الباباوات، وأوضح برنار فيلر دراسية في مقابلة لصحيفة لوموند الصادرة في ٨ يوليو الماضي، هذا الليل إلى مجموعة من العروض الضخمة السابقة بهدف التوجه إلى الأجيال الشابة من المشاهدين التي لم يتسن لها بعد مشاهدة كبار الفنانين والمسرحيين العالميين، يقول في ذلك: «علينا الحفاظ على الذخيرة المسرحية والتشكيلية من أجل تقديمها للأجيال القادمة...».

هذا ما جعل إدارة المهرجان تكرم سيدة الرقص لمسرح (تاتز ثياتر) في ويرتال: بيثا بوش بدعوتها إلى افتتاح المهرجان بعد اثنتي عشرة ٦٠٠٠ للهاب. وذلك في الباحة القديمة بعرفسرين من عروضها السابقة المعروفة: «تكريس الربيع» و«قهوة مولر» التي أنتجت عام ١٩٧٨ والتي تعتبر بمثابة سيرة ذاتية. ولابد من التذكير أن (التانز ثياتر) كان قد أدى عروضاً فنية

رائعة عام ١٩٨١ ثم عام ١٩٨٣ مع العرض الفني التشكيلي الرائع تالكن رواتر الذي ما زالت أفيلوين تذكره حتى اليوم.

بين العروض المختلفة التي شهدتها المدينة مسرحية «انهض وامش» لدوستوفسكي من إخراج جويل جواننو وفرقة تلاميذ T.N.S. لمعهد سان جوزيف. وقد حاز الأعضاء الشباب إعجاب الجمهور الذي قدر المواهب الشابة والدynamique المتدفقة التي استطاع للممثلون تحويلها إلى عطاء ضخم ارتفع بالمسرحية إلى مستويات متفوقة.

وقدم ماثياس لانجوف وتلامذته عرضاً للدراما الشكسبيرية «ريشارد الثالث»، استخدموا فيه أسلحتهم الفاضة من شباب وحيدة وعطاء كبير. والممثلون هم من تلاميذ المعهد الموسيقي في باريس ومدرسة المسرح الوطني في ستراسبورج بإدارة هاريسبال دي فسوتزو جو وهو تلميذ سابق للمسرح الوطني البريطاني (La Bretagne) الفرنسي. بين الممثلين اثنان من أولاد لانجوف هما

أنطون وجسبار اللذان سبق لهما التمثيل تحت إدارة والدهما: ماثياس لانجوف الذي عمل على ابتكار مسرح جديد لدى قوة دافعة، بدأ هو أيضاً شاباً منطلقاً في تمثيله وعصرًا من القيد.

من مقاطعة مانيجور الواقعة بين بيرمانيا وبنجلاديش والتابعة للاتحاد الهندي قدم المخرج راشان تيام مسرحية (شاكر أويوها)، وهي عبارة عن فصل من ملحمة (مهابراتا) الهندية الضخمة التي مازالت تروى بالكثير للمخرجين الآسيويين من جاوا إلى كمبوديا وتايلاند. وقد قدم العرض من الخامس عشر حتى التاسع عشر من يوليو في دير الراهبان السيليستان الذي يشهد على ثروة ثقافية محلية أصيلة. والكتاب المسرحي والمخرج راقان تيام يعمل مع كورس «ريبرتوري ثياتر» في وادي مانيجور. وهذا المسرح العريق صقل بعمل مجموعة من أساتذة الفن المسرحي ومن التمثيل إلى فنون الصربية وفن الإيماء والإلقاء... إلخ...

فرقة «ديشيان» عرضت مسرحية «الأرجل المبتلة» الساخرة من تاليف

**جيروم ديشان و ماشا ماكيف**  
بالاشتراك مع مجموعة من ممثلى  
الفرقة المصروفين. ولقد لاقى  
المرحلية التى عرضت فى باحة  
الشرف نجاحا منقطع النظير، إذ  
تزامن المشاهدين لشراء البطاقات  
بحيث لم يبق مكان شاغر طيلة فترة  
العرض. و «الأرجل المبتلة» هى أحد  
العروض التى رسخت أسطورة فرقة  
«ديشيان». والمرحلية عرضت للمرة  
الأولى عام ١٩٩٢ فى مدينة نيم  
الفرنسية، ثم ما لبثت أن جالت عددا  
من المناطق حيث لاقى الإقبال نفسه.  
وتبرز المسرحية بمهارة هذه  
المجموعة من المتعشقين إلى  
الضحك والهزل والذين يجيدون  
التعبير عن العلاقات الغريبة فى  
مجتمع مصظم. وتتضمن المسرحية  
شخصيات طريفة تمتاز بالناظرة  
على التجديد وقدرتها على دفع  
الجمهور إلى التعلق بها. كما تنفرد  
بالألات الحرفية البتكرة المبنية من  
خليط جنونى من الأشياء التى  
تصدر أصواتا مختلفة، ممتعة،  
ومسلية فى آن.

كذلك استقبلت مدينة أدينون  
مصممة الرقص، الفنانة ماجى

**مارين التى أصبحت من مرتائى**  
المهرجان المعتادين لكونها استقرت  
فى باحة الشرف منذ العام ١٩٨٩  
بفضل عرض «باليه» الذى  
يعتبر بمثابة نقد ساخر لاحتفالات  
الثورة الفرنسية التى تجرى كل عام  
فى فرنسا. و«ماهى مارين من  
تلامذة مصمم الرقص المصروف  
موريس بيجار فى فرقة باليه  
القرن العشرين». وقد انفصلت عنه  
عام ١٩٧٨ وأست فرقتها الخاصة  
التي لاقى نجاحا بفضل عدة  
عروض رائعة منها «ماتى بى»  
و«ساندريون» اللذان عرضا بنجاح  
فى بلدان مختلفة، وهذه العروض  
مقتبسة فى الغالب عن أعمال كبار  
الكتاب مثل الكاتب الروسى دانييل  
هارمى وقدمت الفرقة كذلك مسرحية  
«قصور صغيرة فى الحديقة» فى  
أحياء مختلفة من المدينة. والعرض  
يرمى إلى إعادة إحياء تقليد مسرح  
العرائس القديم فى الحدائق العامة.  
وقصور صغيرة تعتمد على أكثر  
من عشرين نصا لمؤلفين مختلفي  
الاتجاهات مثل هاينز مولر  
ومارجريت أوبريان مورو  
بخصوص إيميلى هالفان  
الخاصة.

ومن الهند، قدمت الراقصة  
الإيقاعية شاندر أليخا مقطوعة  
«ماماكال» فى الرقص الإيقاعى فى  
دير الريحان السيليبستان خلال  
الأسبوع الأخير من شهر يوليو.  
وتوزعت الآراء حول رقصها  
وحركاتها الإيقاعية التى لا تتلام مع  
ما اعتاد عليه الهند من الرقص  
الكلاسيكى الهندى. فهذه الراقصة  
الخطيرة ذات الشخصية الساحرة  
تناضل منذ أكثر من عشرين عاما  
لفرض طريقتها الخاصة فى الرقص  
التي لا تتطابق مع النسق المصروف  
فى المدارس التقليدية. وراقصة  
مدارس كما يسمونها تستوحى  
أعمالها من الوضع الاجتماعى  
لبلاها وتود إدخال رقصها عالم  
الحياة اليومية. فهى ترفض  
المقطوعات التى تروى قصص الآلهة  
وتجّه إلى عروض مستوحاة من  
حياة النساء والرجال الغانية المنطلقة  
من حقيقة القرن العشرين. تختلط  
فى حركاتها الإيقاعية حيوية الجسد  
والروحانية المتجردة. وهى وإن  
غاصت فى منابع النصوص القديمة  
المقدسة فإنما لى تهتك رقصا  
إيقاعيا مميزا بنفحة هندية وقنامة  
عميقة ومخلصة بأهمية الحياة

البشرية وضرورة انعكاسها على  
الرقص الإيقاعي.

ولا بد لمن يشاهد المنهج الجمالي  
لشندل أيضًا أن يلحظ تأثير الغرب  
فيه، فلقد سبق لها أن عاشت في  
نيويورك في السبعينيات حيث تأثرت  
بالفن الأمريكي وبقدرته على التعبير  
عن الحياة بحركات أساسية مبرجة.

والمعروف أنها كانت من المدافعين  
عن حقوق الإنسان والبيئة ومارست  
الرسم والتصميم قبل أن تتفرغ  
نهائيا وتحترف الرقص الإيقاعي.

وإلى جانب ما عرضناه قدم  
مهرجان أفينيون عشرات الفعاليات  
والمسرحيات والعروض الراقصة في  
اتناء مختلفة من المدينة. وبلدة

أفينيون - ذاتمة الصيت من خلال  
أغنية الأطفال: «على جسر أفينيون» -  
عاشت شهرا حافلا بالأحداث  
وشهدت طرقا تعج بالسائحين  
والمشاهدين الذين قدموا من جميع  
اتناء العالم للمشاهدة أو للمشاركة  
في أهم تظاهرة غنائية تقام في  
فرنسا صيف كل عام.



## بعد انقيار سور بولين خطة جديدة للعمل الاستشرافى

بالتراث العربى الإسلامى، أهمها فهرسة المخطوطات العربية، ثم الاهتمام بالمعاجم العربية على نحو ما نجد فى محاولة المستشرق فيشر لإنشاء معجم تاريخى للغة العربية.

واليوم، يمضى الاستشرافى الألمانى لمناخمة مسيرته الكبيرة وإنجازاته العظيمة، وتكاد معظم الجامعات الألمانية اليوم تفتقر على قسم لتدريس اللغة العربية والإسلاميات، بالإضافة إلى أحوال المجتمع العربى المعاصر.

وفى السنوات الأخيرة، أصبح العلماء الألمان أكثر ميلاً إلى استقاء تجاربهم وخبراتهم لا من الكتب

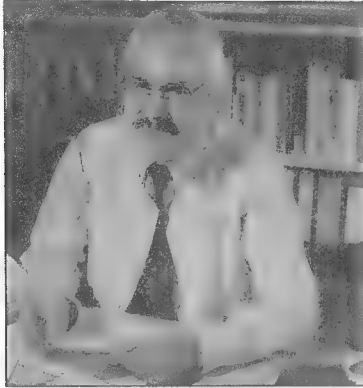
وفلوجل والورد؛ وفرايتاج، وفى أوائل هذا القرن متز ويكر ومولر ومايرهوف براجستراسر وغيرهم.

ولابد هنا من الإشارة إلى المكتبة الإسلامية لجمعية المستشرقين الألمان، وهى المكتبة التى بدأ بنشرها المستشرق الكبير هلموت ريتز فى أغسطس عام ١٩٣٩، فقد أنجزت هذه المكتبة تحقيقات مهمة لبعض المصادر العربية، أهمها الوافى بالوفيات للصنفدى، وقرق الشيعة للفونجستى، وأسرار البلاغة للجرجانى.

وقد كان للاستشرافى الألمانى باع طویل فى عدة مجالات خاصة

يشكل الاستشرافى الألمانى مدرسة خاصة من تاريخ الاستشرافى فلم تكن دراسات المستشرقين الألمان عن العرب والإسلام والمضارة العربية الإسلامية متصفة بروح عدائية كما يشهد بذلك معظم الذين تعرضوا لدراسة الاستشرافى؛ ولا تكاد توجد إلا استثناءات قليلة معدودة لهذه الظاهرة.

وإذا ذكر الاستشرافى الألمانى، تذكر معه أسماء كبيرة لمستشرقين أدوا خدمات جليلة للتراث العربى الإسلامى فى مجال التحقيق والترجمة والدراسة، ومن هؤلاء فى القرن التاسع عشر ريكسرت



المستشرق مانفريد هاكه

وكان المستشرقون الألمان قبل إغلاق الحدود، يعقدون مؤتمرات كبيرة كل ثلاث أو خمس سنوات، ويصدرون مجلة خاصة بهم. وكان هذا النشاط يشكل فائدة كبرى للعمل الاستشراقي من خلال الحوار المتبادل والعمل المشترك، ولهذا فقد كانت درجة المستشرقين الألمان

ولا شك في أن عام ١٩٦٦ يمثل بالنسبة للاستشراق الألماني انتكاسة مؤلمة، فقد قامت ألمانيا الشرقية في ذلك العام بإغلاق الحدود بينها وبين ألمانيا الغربية، مما حرم المستشرقين في غرب ألمانيا من المراجع والمصادر العربية الموجودة في شرق ألمانيا، والعكس أيضاً صحيح.

وحدها، وإنما من الواقع الحي في البيانات الشرقية نفسها، وهذا هو ما دفع الجمعية الألمانية للابحاث الشرقية إلى إنشاء معاهد تكون بمثابة فروع لها في كل من بيروت واسطنبول وكاتمندو وبراغ هذه الجمعية اليوم المستشرق النشط المعروف «مانفريد هاكه».



غامرة حين سقط سور برلين وعادت الأمور من جديد إلى طبيعتها بدون عوائق سياسية.

ويعد سقوط سور برلين اكتشاف هانفريد هاكه أن المكتبة الشرقية ظلت دون عناية في المانيا الديمقراطية (الشرقية). لأن الدولة الاشتراكية لم يكن لديها سوى اهتمام ضعيف بهذا الجانب من البحوث، ومع ذلك فإن «هاكه» يبني سماعته بأن هذه الدولة قد حافظت - على الأقل - على المكتبة كما هي.

وفي الوقت الحاضر تعمل الجمعية الالمانية للأبحاث الشرقية على نقل ما لديها في غرب ألمانيا من كتب ووثائق، لتكون تحت تصرف «هانفريد هاكه» حيث يستطيع ضمها إلى ما هو موجود هناك،

وعند الانتهاء من هذا العمل سيصبح تحت تصرف الباحثين والطلاب مجموعة فريدة من الكتب تضم خمسين ألف مجلد.

ويؤكد «هاكه» أن استعمال المكتبة القديمة التي أسسها المستشرقون القدماء، يعتبر ذا أهمية بالغة بالنسبة إلى علم الاستشراق الألماني.

وهي الرغم من أن المستشرق العربي الإسلامي، لم يعد، بفضل البرامج التليفزيونية والاتصالات الفضائية الكثيفة والسريعة، غريباً كما كان في الماضي، فإن دراسة مجال معين من مجالات الاستشراق لا تزال تعتبر أمراً غريباً وجذاباً بين شباب الباحثين الألمان.

ونتيجة للعلاقات الاقتصادية

الدولية الواسعة التي بدأت تربط ألمانيا ببلاد الشرق على اختلافها، ظهرت حاجة أكبر إلى الجامعيين الألمان للمتخصصين في الدراسات الشرقية، ولكن هذه الحاجة ليست متساوية بالنسبة إلى جميع بلدان الشرق، فالذي يتخصص في علم اللغات الهندية وأدبها، أو في السريانية، لا يكون مطلوباً بالدرجة نفسها التي يكون مطلوباً فيها المتخصصون في الثقافة العربية أو الصينية.

وبصورة عامة هناك منذ عدة سنوات تحول في علم الاستشراق، فبينما كان في الماضي يقتصر تقريباً على علم اللغة يتطور اليوم حسب تقدير «هاكه» إلى اختصاص يتركز اهتمامه بشكل متزايد على المشاكل المعاصرة.

## تجربة مثيرة حول تحايل الباحثين الاجتماعيين العرب

المتميزين يمثلون جيلين - بالأقل - من الأجيال العاملة في مجال البحث العلمي الاجتماعي؛ وذلك للاجتماع والتداول حول عدد من الموضوعات المنهجية والنظرية والمهنية ذات الأهمية والتي تثير نوعاً من الجدل حولها.

وقد رُئي أن يقوم هذا الملتقى السنوي- في الأساس - على التداول حول مخططات لبحوث جامعية أو تقوم بها مراكز بحثية عربية، بحيث يسمح هذا بتجديد موضوعات الحوار من جهة وبترشيد عمل الباحثين الشباب من جهة ثانية، كما تمارس خلال هذا الملتقى بعض الأنشطة الثقافية الأخرى، مثل

أمام الباحث في التصدي لحل الكثير من المشكلات المنهجية والنظرية؛ ويبقى له كبحاثة فرد ذي إمكانات إبداعية متميزة، تطوير إنجازاته البحثية في مسارات متميزة خاصة به.

وإذاً يكون ذلك، فإن الجمعية العربية لعلم الاجتماع، وقد تأسست بتونس العاصمة في يناير/ كانون الثاني ١٩٨٥، باعتبارها هيئة علمية مستقلة ترعى علم الاجتماع بالوطن العربي وتحرص على التنمية والمعرفة المهنية للباحثين الاجتماعيين العرب، فإنها استلقت سنة حميدة في تنظيم ملتقى سنوي لعدد من الباحثين الاجتماعيين العرب

يختلف التراكم المعرفي بميادين البحث العلمي المعقدة، من حيث الأهمية، عن مثيله من التراكم في ميادين الإبداع الأدبي والفني. ذلك أنه يمكن تصور قيام الإبداع وتحقيقه لدى المبدع بدون اتصال تراكمي منتظم ومنظم بتراث وإنتاجات أسلافه في شجرة الإبداع. إذ لا مشاحة في أن الإبداع الفني والأدبي يقوم على مقومات فردية ذات طابع نفسي في الغالب. أما فيما يتعلق بالإنتاج البحثي المبدع، فلهما كانت مقومات الإبداع لدى الباحث، فإن الاتصال للمعرفي الوثيق والمنتظم لإنتاجات الأجيال السابقة عليه والمعاصرة له، يمهّد الطريق

المحاضرات العامة حول بعض القضايا الاجتماعية.

وقد أنجزت الجمعية حتي هذا العام (١٩٩٥)، خمس ملتقيات، اثنان منهما بالملكة المغربية [إغادير وأصيلة على التوالي]، واثنان في تونس [صفاقس وبرج السديرية على التوالي]، وأخيراً الملتقى الخامس الذي عقد ببعض أعمال (شتورة) بلبان في النصف الأول من شهر يوليو/ تموز ١٩٩٥.

وكما حدث في الملتقيات السابقة، فقد شارك في هذا الملتقى المائل نحو العشرين من الباحثين الشبان بخطط لأطروحاتهم الجامعية (الماجستير والدكتوراه) من عدد من الجامعات العربية [من مصر ولبنان وسوريا والأردن والملكة العربية السعودية والجزائر وتونس]، كما شارك عدد من الأساتذة والباحثين المتميزين من معظم هذه الأقطار العربية.

ولسنا في مجال تقديم عروض تفصيلية أو حتي لرويس أقلام لموضوعات الأطروحات وخطوطها التي عرضت في الملتقى. إذ نحرص - هنا - على إبراز ما تنفيذه التجربة نفسها، من الحوار بين جيلين من

الباحثين الاجتماعيين العرب، حول قضايا منهجية ونظرية ومعرفية ذات أساس في الواقع، إذ إنها تدور حول مخططات لأطروحات جامعية على مستوى أقطار عديدة من الوطن العربي. ولأشك - لدينا - في سلامة الأهداف التي يعمل من أجلها منظمو الملتقيات هذه، ولأشك - لدينا ثانية - في أن هذه الأهداف قد تمقتت على مدى الملتقيات الخمس السابقة على نحو محمود. كما تكشف هذه الملتقيات، عن مدى الاختلاف الذي يتعلق بالأساس الأكاديمي لهؤلاء الباحثين الشبان بحسب المقررات الدراسية بجامعاتهم وقد ظهر هذا واضعاً - بالتحديد - بين التكوين الأكاديمي الموسسيسيولوجي في الجامعات العربية بالشرق وتلك المغاربية، سواء من حيث اختيار الموضوعات البحثية ومقاربات التناول المنهجي، ونحو ذلك.

ونتيجة لتراكم الخبرة لمشاركتنا في معظم هذه الملتقيات، فإننا نشير مسألة تتعلق بتمييز واضح في التكوين الأكاديمي والمعرفي للباحثين الشبان المنتمين للجامعات المغاربية، وبخاصة جامعة تونس الأولى. ولعل هذه المسألة تتطلب

نقاشاً بين المسؤولين الجامعيين العرب. كما قد تكون الميزة النسبية للطلاب المغاربيين في إتقان اللغة الفرنسية والتعامل مع الأدبيات ذات العلاقة، مما يلقي بعض الضوء.

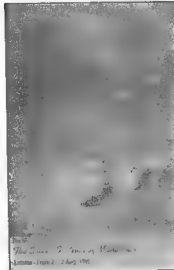
وعلى الرغم من ندرة الموارد المالية للجمعية المغربية لعلوم الاجتماع، والتي حرصت ولا تزال تحرص على استقلاليتها، فإنها قد نجحت في تنظيم الملتقيات الخمس التي أشرنا إليها. ولعل هذا أن يكون محفزاً لبعض الهيئات والجمعيات العاملة في حقول معرفية مماثلة مثل الاقتصاد أو الإعلام أو العلوم السياسية، كي تلقي من هذه التجربة المثيرة والمفيدة مفعلاً.

كما قد يكون من المفيد الإشارة إلى أهمية الصور والمقاء العلمي لعدد من الباحثين في حقل معرفي بالغ الأهمية مثل علم الاجتماع وغيره من الحقول المعرفية المماثلة، ونشير إلى أهمية إجراء الحوارات للتعرف المباشر على ما هو جار بالأنظار العربية من حركة البحث العلمي، في سبيل ترشيد الخطى، نحو التوصل إلى مدرسة عربية في هذه الميادين أو بعضها.

## شعر.. ون.. ورياضة في مهرجان المحبة السابع

الزود من الشباب خاصة، فتيات  
وفتياناً يملأون الشوارع المتنوعة  
ليتابعوا الامسيات الشعرية والأفلام  
والمسرحيات والعروض الفنية  
والمعارض التشكيلية.

حضر حفل الافتتاح جمع مهيب  
من كبار المسؤولين في الحكومة  
السورية؛ تتقدمهم الدكتورة نجاح  
العطار وزيرة الثقافة مع مجموعة  
أخرى من السادة الوزراء؛ وظلت  
الدكتورة نجاح العطار مرابطة في  
موقع المهرجان لا تفوتها (امسية شعرية  
ولا تغيب عنها متابعة الأنشطة الفنية  
الأخرى)، وكان هذه الوزيرة النشطة  
قد أرادت أن تضرب مثلاً حياً على  
الإخلاص في العمل والتواضع في  
الاداء، وقد دلت كلماتها التي ألقتها في



الشاطئ الذي يحتضنها بتموجاته  
وانحناءاته الناعمة، تجسيدا لفكرة  
(المحبة) وقد ترجمها المكان من شعار  
مرفوع إلى واقع حتى ينبض بالأف

شهدت مدينة اللاذقية السورية في  
الفترة من الثاني إلى الثاني عشر من  
الشهر لثامن (أغسطس) مهرجاناً  
جامعاً للشعر والفنون بأنواعها  
بالإضافة إلى الاستعراضات  
والمسابقات الرياضية التي أضفت  
على المهرجان جواً من البهجة  
والحيوية، ولحل هذا الجو هو البسيط  
ما يلائم شعار (المحبة) الذي يمتد  
المهرجان كل عام تحت لوائه في مدينة  
اللاذقية الساحرة التي تستحق أن  
تشارك الإسكندرية شقيقتها الكبرى  
في لقب عروس الأبيض المتوسط في  
شاطئها الشرقي.

وقد جاء انعقاد المهرجان في  
(مدينة الأسد) الرياضية بمنشأتها  
الحديثة وعمارته البديعة التي تصاكى

افتتاح المهرجان على روح مسئولة وعقل واع؛ فهي لا تنكر بعض نواحي القصور في التنظيم والإعداد؛ ولكنها تعد بأن تعمل في الدورات المقبلة على تجاوزها، تقول السيدة الوزيرة في ختام هذه الكلمة:

«... وما هذا المهرجان إلا صورة عن غيره، ومشهدا من أمثاله، عملنا ما وسعنا كي نتجاوز به في هذه الدورة ما كان نقصا في الدورات السابقة، من حيث الإعداد والتنظيم، فإذا قلنا، وهذا هو المأمول، يكون النجاح هو الثمرة التي نرغبها، وهذا حسبنا، مع الوعد بأن يكون هذا المهرجان في الدورات المقبلة متكافئاً مع طموحنا المقبل».

شهد هذه الدورة بعض الإضافات التي تصب لإدارة المهرجان، فالأول مرة ينعقد بين أنشطتها (بينالي المحبة الأول)، التي اعتبرته نشرة المهرجان - التي صدرت يرمياً لأول مرة هذه الدورة - الأول من نوعه في سورية، فقد اجتمعت فيه - كما ذكرت هذه النشرة في عددها الخامس - اللوحات الفنية العربية والسورية في لقاء يجدد فيه الفنانون التشكيليون أواصر الأضوة التي تربط بينهم، ويعبرون عن رؤاهم الفنية الخاصة؛ وتتفق مع هذا اللقاء ثروة فنية

هي الأولى من نوعها، حيث يدور فيها الحوار المباشر بين النقاد والفنانين والجمهور. وقد تجاوزت أعمال هذا البينالي ثلثمائة عمل فني شارك في تقييمها فنانون من أربعة عشر قطرا عربيا منها الأردن والإمارات وقوس والسودان ولبنان والسعودية والكويت ومصر وسورية. وقد منحت لجنة التحكيم الجائزة الكبرى مناصفة بين النحات طارق زباني من مصر، والفنان علي سليم الخالد (حفر) من سورية.

أما الشعر، فقد حظيت أمسياته بإقبال جماهيري كبير، ريمما يعود هذا في المقام الأول إلى اهتمام إدارة المهرجان باختيار الشعراء وفق معايير موضوعية لا تترك للصف والمجاملات إلا أضيق حيز ممكن في مهرجان ضخم كهذا، ويغض النظر عن تخلف بعض الشعراء عن الحضور، فإن الأسماء المدعوة تؤكد دقة الاختيار وزاخرته بشكل عام، فمن بين هذه الأسماء: أحمد عبد المعطي حجازي وسعدى يوسف ومظفر النواب ومحمد علي شمس الدين وممدوح عدوان ونذير العظمة وأحمد فؤاد نجم وفاروق شوشة ومحسن مطر وحسن فتح الباب وفزیه ابو عفش؛ وغيرهم. وقد أحسنت إدارة المهرجان حين قسمت الشعراء للصين - وعددهم أربعة

وعشرون - إلى ست مجموعات، كل مجموعة مكونة من أربعة شعراء في أمسية واحدة، فحرصت الشعراء والجمهور من التكتس والفوضى اللذين نمانئ منها في مهرجانات هيئة الكتاب بالقاهرة.

ومن الصعب هنا أن نستعرض باقي أنشطة المهرجان، ولكن يجب أن نشير إلى أن هناك مسرحيات وأفلاما مهمة قد عرضت ولقيت إقبالا جماهيريا ملحوظا، خاصة الفيلم الليبي (وقت الفجر) إخراج أمير كوستوريكا، والفيلم الفرنسي الإيطالي (سيراتوني بركراك) إخراج جيان باول والفيلم الإنجليزي (هنري الضامس) إخراج كسينيث بريجنجد، والفيلم المصري (الأراجوز) إخراج هاني لاشين ومسرحية (سفر برك) للمسرح القومي السوري؛ أما الحلات الغنائية والموسيقية فقد روعي فيها أن تكون ملائمة لذائقة الشباب ولناخ الحبة الذي يهدف المهرجان إلى إشاعته.

ولا يجب أن تجاهل الإشارة إلى الأنشطة الأخرى المصاحبة على هامش المهرجان، مثل معرض الكتاب، ومعرض المكتشفات الأثرية الحديثة الذي أتاح لجمهور المهرجان رؤية آخر ما أظهرته الأبحاث في المواقع الأثرية السورية من قطع نادرة تعود إلى آلاف السنين.

### الشعر

في ديوان الأصدقاء بهذا العدد ثلاث قصائد تمثل ثلاثة اتجاهات مختلفة يندرج تحتها تقريباً سائر ما يصلنا من قصائد الأصدقاء.

فالقصيدية الأولى (تكاثر) للشاعر المجهّد الذوّب عبد الرحيم الماسخ، تمثل الاتجاه السائد في كتابة الشعر الحر الملتزم بالتفعيلة؛ ولعلّ القراء يلاحظون أن هذه القصيدة تشكل استمراراً لتجربة صاحبها الذي قدمناه على هذه الصفحات من قبل، فهي قصيدة مكثفة تتجنب الثثرة والإمالة غير المبررة، ولو أن الصديق عبد الرحيم حاول أن يضيف إلى عنايته بالتكثيف عناية مماثلة باللفظ، لاستطاع أن يتقدم بتجربته خطوات؛ والسطران الأخيران من القصيدة يبرزان حاجة الشاعر إلى النظر في لغته الشعرية بحيث تكثف الرؤية

وتبلورها، بدلاً من أن تشتتها وتكسر صفافها.

والقصيدة الثانية، تمثل الشعر التقليدي الذي مازال بعض الأصدقاء يكتبونه ويرسلونه إلينا من مصر والدول العربية الأخرى؛ وقد اخترنا هذه المرة قصيدة لصديق من تونس هو «أبو معالي علي الهانفي» بعنوان (تمية إلى أرض مصر وسماها)، والأصدقاء الذين يكتبون الشعر التقليدي يصابون مثل الصديق «أبو معالي» أن يلتزموا بقوانين الشكل العمودى من حيث الوزن والقافية، ولكن ذلك وحده لا يصنع فى النهاية شعراً مقاناً، وإنما يصنع فقط شعراً صحيحاً أو سليماً، وتبقى الحاجة ماسة إلى أعمال الخيال حتى يستطيع هؤلاء الأصدقاء أن يلتقوا بجديد، وعلى أية

حال، فنحن نشكر صديقنا التونسي على تحيته لمر والمصريين.

أما القصيدة الأخيرة فتمثل ذلك النوع غير الموزون، الذى يكتبه أصحابه لمجاراته التقاليع السائدة عند أصحاب التجارب النثرية دون أن تكون لديهم علاقة خاصة حميمة باللغة تمكنهم من الإضافة فى هذا اللون، ولذا فنحن نجد فى قصيدة الصديق «محمد سالم مشاتي» كثيراً من العبارات غير المفهومة وكثيراً من السطور المجانية. التى لا طائل من ورائها، فليست هناك تجربة تحرك الشاعر وتعالى عليه ما يقول، بل هناك مجرد رغبة فى الكتابة، وأحياناً مجرد رغبة فى إقامة الوزن، ولكن لا معرفة ولا خبرة تدعم هذه الرغبة أو تلك، وهذا من نشر هذه القصيدة على الأصدقاء، أن يتجنبوا هذا النوع من الكتابة قدر المستطاع.

## ديوان الأصدقاء

### تكاتر

شعر عبدالرحيم الماسخ - (سوهاج)

فوق سبيلك الكهرياء انصهرت تفريده.  
والسكب الأخضر في الحفرة،  
والاحمر في الماء ؛  
لماذا ارتطفت السلك، ولم يرتقي العصفور،  
لم تسأل عن المرقى القبور،  
ارتقت .. والموت موت  
سكن الوقت قليلا فوق هذبيبه: صلاة حرة  
وانسد العصفور حول السلك،  
موصولا بعصفور، بعص.....  
في حلقه تختص جيد اللجر بالتفريد؛  
والليل وراء الافق يئكي غربة حافية فوق احتراب الشوك؛  
عصفور .. وسلك واحد ؛  
سبك .. وعصفوران ؛  
سبك .. و.....  
انطوى الليل على اسرار في جرعة يكت شيفاء الشمس،  
في رئاتها البيضاء من ملك لملك III.

### تحية إلى أرض مصر وسمائها

شعر ابو معالي على الهادي - تونز - (تونس)

- مصر يا حبي ويا فخر الأمم  
يا هوس الشافي يا برة السقم  
- إني من تونس الخضراء  
قد غنيت لنا للهزم  
- قلت فيه : إني أموك مصر  
عندما كنت جنينا في الرحم  
- ورضعت الحُب من أمي التي  
هربت من نيل مصر بهم

كُنْتُ نَوْمًا بِالْعُلَا صَرَحًا أَفْئَمَ

- إِنَّنَا بِالْحَبِّ نَشْتَدُو مِصْرَنَا

- مِصْرُنَا يَا أَرْضَ سَمْتٍ عَنْ كُلِّ أُمَّ

- فَوَيْدَتُ الْعِشْقُ مِنْ تَارِيخِهَا

إِنْ أُمِّي مِصْرُ، تَارِيخِي الْهَرَمَ

- مِصْرُنَا يَا أَرْضَ سَمْتٍ الْوَيْدَ

## نُحُولُ

شعر محمد بن سالم مشنتي - دمياط

لأَيِّ حِكْمَةٍ تَسْتَافُهُ الرِّيحُ

وَرَجْفَةُ تَفْتَحُ نَارَهَا

فِي نَهْوِلِ خُصُونِيَّتِهِ...

لَأَيِّ حِكْمَةٍ كُلُّ مَلِيحَةٍ تَهْتَمُّ فَيَّهَا لَوَكِبَ الْخُمَامِصِينَ؟

أَكُلُ مَلِيحَةً فِي جَيْبِهَا وَشَمَّ الْعَشِيرَةَ: ١٩..

قَدْ أَتَهَكَّه الْوَلُوحُ فِي اخْتِمَارِ الصَّمْتِ

فِي انْدِيَاكِ الْجَدْبِ

فِي الرَّمَادِ...

أَمْوٍ ذَاهِبٌ فِي حِلْمِهِ لِلتَّيْنِ.

أُمٌّ لِلشَّهْقَةِ الْآخِرَةِ: ١٩.

لَمْ يَكُنْ فِي وَسْعِهِ / زَفْرَةً لِلتَّعَجِبِ...

وَلَمْ يَكُنْ لَهُ مَتَسَعٌ لِاحْتِرَاءِ الْأَنْوَةِ..

صَعِبٌ عَلَيْهِ احْتِسَاءُ الْأَغَانِيَجِ...

صَعِبٌ عَلَيْهِ امْتِلَاءُ الْمِبَاهِجِ..

مَارَزَتْ أَمِيَّةٌ لَارْتِدَاءِ الْأَهْلَةِ

وَابْتُ فِي شَرْفَاتِهِ عَطَرُ الْبَنْفَسِجِ..

وَلَقَتْهُ لِلْمُشْجُوجِ

أَنْفَاسٌ وَطَبِيعَةٌ.

أَفْنَتْهُ دِمَاءُ التَّمْدِينِ..



## القصة

كنت على وشك أن أنشر «القصة» التي أرسلها الصديق محمد سيد مبروك عاشور من الفيوم، لا لأنها جيدة أو لأنها تتناسب إلى هذا الفن الجميل من قريب أو بعيد .. ولكني كنت أريد أن أحتكم إلى الأصدقاء .. فقد كتب الصديق محمد في نهاية قصته يقول:

«لمحرفة : قام أحد النقاد بتحليل القصة وسيرسل التحليل في العدد القادم».

وهذه الكلمات المضحكة للمبكية استقرت رجلاً عجوزاً مثلي ظل طول حياته يقرأ القصص المكتلة بالأخطاء ويظل هائلاً، فما بالك بالآخرين الذين يقرأون كلاماً كهذا؟

إن المشكلة الكبيرة - وقد كررنا الإشارة إليها مرات عديدة - تكمن في أن كثيراً من الأصدقاء يظنون أنهم وصلوا إلى مرحلة تجعلهم متأكدين أن ما يكتبونه سينشر، ولذلك فهم يبشروننا بتحليلات النقاد التي ستفشر في العدد القادم».

إنها ليست مشكلة خاصة بهذا الصديق .. ولكنها أصبحت مشكلة عامة تجعلنا نحص أثنا نلتج في «قرية مقطورة». وفي حالة صديقنا محمد هل يمكن أن نسأل إن كان عرض ما كتبه على بعض أصدقائه أو أساتذته .. ولا نقول على بعض النقاد لأن هذا مستحيل بالطبع.

ولنتظر الآن ماذا كتب الصديق محمد .. وإن نتحدث عن الأخطاء الإملائية واللفظية القاتلة .. فهذا هم عام يشترك فيه الجميع، إن الصديق يحكي أن شابين جلسا في المساء فاقبلت عليهما فتاة لا يعرفانها لأن الظلام «أسدل أستاره» الرخيمة على الأرض جمعاء وأحد الصديقين «كانت الأخلاق سجيته والأدب شيمته والودع ميزته والعلم فلسفته»!!! أما الثاني فكان «اللهو حرفته والفحش حديثه واللجون طريقته»!!!

المهم أن الصديق الورع يترك الفتاة مع صديقها الماجن.. ولك أن

تتصور ما حدث، وقد يقبله القارئ .. أما الذي تجاوز الحد فهو اكتشاف ذلك الصديق الماجن أن الفتاة التي اعتدى عليها هي اخته «فيمسيان» لاجراك بهما وقد انقطعت أنفاسهما وصمت نبضهما فيموتان ميتة شغواء ما اسمجها وأدسها»!!

ماذا نقول لهذا الصديق وأمثاله من الذين يفتلون عن البدهيات؟ إذا قلنا لهم عليكم بالقراءة غضبوا، وإذا قلنا لهم عليكم بالتواضع غضبوا .. ولكه الأمر.

ويسأل الصديق وليد سميج الموصفي الذي نشرنا له بعض أعماله من قبل :

«أرد - سابقاً ويكل جوارحي - أن أتصرف بهذا الناقد الذي يتلقى أعمالاً بين يديه. فهل - وأظن أن هذه رغبة كثير من الأصدقاء - يقدم لنا نفسه؟».

ونقول للصديق سميج إن رسائله الرقيقة، ومنها رسائله التي

اليأس وظل يرسل لنا قصصه  
ويتلقى برحابة صدر ملاحظتنا  
عليها. وهذه إذن قصته الجديدة  
«مكان بالقلب» التي اصلحنا ما بها  
من أخطاء.

ورأى اللقاء أيها الأصدقاء..

يقومان به عمل خطير يستحق كل  
واحد منهما أن يقول بعد قيامه به  
«أنا هنا وهذا طبيعي لأننا نتحدث  
عن التواضع».

وننشر هنا - حيث لا يتسع  
المجال للرد على كثير من الأصدقاء -  
قصة صديقنا النضيط المثار أحمد  
محمود عفيفي الذي لم يصبه

اقتطفنا منها الكلمات السابقة تسمى  
بروعي ورغبته الصادقة أن يكون  
كاتباً .. وهل نقول بتراضعه؟ أما من  
يقرا الشعر مع الأصدقاء فهو  
شاعر، ومن يقرأ القصة قصاص  
بالطبع. وربما كان الهدف من إخفاء  
اسميهما هو هذا الذي تحدثنا عنه  
قبل قليل. فهما لا يحسان أن ما

## مكان بالقلب

### أحمد محمود عفيفي

انقثت الشعائر والطقوس، باتت أقدامى تحفرني قبل  
الموعد، تدفعني دفعا، كأنها امتعت العبادة، وعشت الرمال  
المبتجة، لماذا لم أعشق هذا الشفق من قبل وهذا الغروب؟  
لماذا يتالق قوس قزح ويبدو جميلاً هكذا؟ لماذا لا تتكلم  
كثيراً، صوتها مريح إخاذ، كم دددت لو أظلم أسمعها حتى  
الرقق الأخير، لكن اليس هذا الحزن الهائم فوق صفحة  
وجهها الخمرى ..... يدعو للتساؤل؟ لا بأس، لعل القادم  
من أياها يحو تلك المسحة للحزينة، ما بال الرمال ثلثت  
هكذا والطريق استقال؟ ربي! أين المهرب؟ لماذا اعتصم  
الشاطئ؟ الصفحة الزرقاء لم تعد تشع هناك أرونة صغيرة،  
لكن ريشها الأبيض مغطى بالسواد، لماذا تنظر إلى باكية؟  
لماذا تشير بمقارها ناحية السماء؟ أين سمائي؟ أين  
ساحلي؟ لمن؟!

تجرعت الكؤوس، كل الكؤوس، أفرقت قلبي بسيل من  
الحزن، لم تهتل صورتها، بكيت الكون والحياة واليبسوع  
البكر، لكن صورتها للصفورة بقلبي، كانت هي المنحة  
الوحيدة، التي تركتها الطبيعة القاسية، لم تستطع الرياح  
اقتلاعها، ظلت كعصدها تنمو وسط رمال السنن وأين  
الخريف

فرغت من صلاتها الهامسة، راحت تنهادر بحذاء  
الشاطئ المهد، تخطو بين العشرين وخمسة لم يتالق الحسن  
على وجه كيجها، تركت شعرها الأسود الطويل لأصابع  
الريح، أخذت تلمس لغناء صياد ذي صوت حزين.

نظرت لعينيها، انتشت روعي، نقية هي كينبور بكر لم  
تمتد إليه غلالات التجاعيد، ابتسامتها الرائقة تترقق في  
حزن واقور، تسبح فوق شفقتها البريئة، مرقت صورتها  
واستقرت بسريدها قلبي، باتت هي الكون والفسف والطم  
والصباح، وصرت أنا جزءاً من ذلك كمارس أمين أتبعها،  
صوتها الساحر يهدد أوتار قلبي صل معاً فاصلي!  
أصلي دون علمي الأسباب والطقوس، فقط هو إيماني  
بقضية صلاتها.

ألمياء الصافية تعكس صورة وجهها اللانكي، فتضفي  
على حافة الشاطئ موجات فرحة تجذب أفراس الأوز  
البهضاء، فتترافض فوق صفحة الماء. تفسس رؤسها في  
المرأة السائلة. سرعان ما تهرب إلى موجات أخرى.

لم تتواعد يوماً، ولم تظف الوعد يوماً، نهدا بالصلاة  
في المهرب عند الشاطئ السعيد.





عمل للفنان عادل المصرى من معرضه المقام حالياً بقصر ثقافة سيدى جابر بالاسكندرية الذى افتتحته السيدة الفاضلة سوزان مبارك والمعرض يضم ١٥٠ عملاً للفنان تمثل مراحل ابداعاته المتنوعة إلى الآن.

# للمع



## في ذكرى طه حسين وبول ثايرى

أمام عقليين عظيمين - أحمد عبدالمعطي حجازي

طه حسين في نص ينشر لأول مرة

رؤيتي لعبد الرحمن بدوي [مقالة]

مراد وهبه

أيضا النمر [قصيدة]

محمد علي شمس الدين

الكتابة عبر النوعية [دراسة]

محمود أمين العالم

انتظار المسندة [قصة]

بثينة الناصري

العدد العاشر • أكتوبر ١٩٩٥



---

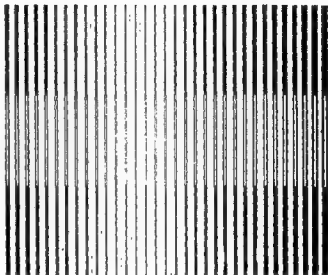
# المجمع



مجلة الأدب والفن

تصدر أول كل شهر

---



رئيس مجلس الإدارة

**سمير رحمان**

رئيس التحرير

**أحمد عبد المعطي حجازي**

نائب رئيس التحرير

**حسن طناب**

المشرف الفني

**نجوى شلبى**





## تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب

الأسعار خارج جمهورية مصر العربية :

سوريا ٦٠ ليرة - لبنان ٢,٢٥٠ ليرة - الأردن ١,٢٥٠ دينار - الكويت ٧٥٠ فلس - تونس ٣ دينار - المغرب ٣٠ درهما - البحرين ١,٢٠٠ دينار - الدوحة ١٢ ريال - أبو ظبي ١٢ درهما - دبي ١٢ درهما - مسقط ١٢ درهما .

الاشتراكات من الداخل :

من سنة (١٢ عددا) ١٨ جنيها مصريا شاملاً البريد .  
وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك باسم  
الهيئة المصرية العامة للكتاب (مجلة إبداع) .

الاشتراكات من الخارج :

من سنة (١٢ عددا) ٢١ دولاراً للأفراد ٤٣,٠ دولاراً  
للهيئات مضافاً إليها مصاريف البريد . البلاد العربية ما  
يمادل ٦ دولارات ، وأمريكا وأوروبا ١٨ دولاراً .

المراسلات والاشتراكات على العنوان التالي :

مجلة إبداع ٢٧ شارع عبد الحالق ثروت - الدور  
الخامس - ص : ب ٦٢٦ - تليفون : ٣٩٣٨٦٩١  
القاهرة - فاكس : ٧٥٤٢١٣ .

التمن : واحد ونصف جنيه .

المادة المنشورة تعبر عن رأى صاحبها وحده ، والمجلة لا تتلزم بنشر ما لا تتطلبه ، ولا تقدم تفسيراً لعدم النشر .



# المجمع

العدد العاشر • أكتوبر ١٩٩٥ م • جمادى الأولى ١٤١٦ هـ

هَذَا العدد

- أهازيج ..... عفاف السيد ٧٩  
صباح ..... محمد الجحاني ١٠٤  
سورة المائدة الطلبي ..... أحمد النخعي ١٠٧

## ■ الفن التشكيلي :

- صراع العين والفرشاة .... جمال القصاص ٢١  
مع ملازمة بالألوان لأعمال الفنانة ميسون صكر  
المتابعات ■

- زمن الشعر العربي .. مقتارات من الشعر المترجم للأسبانية  
طلعت شاهين ١١٧  
مهرجان الإسماعيلية التسجيلي الدولي للربيع  
فريدة مرعي ١٢٠

## ■ الرسائل

- التصوير الفيدريالي الأمريكي للفنون والآداب مائة  
الزوال، توبيوراه، ..... أحمد مرعي ١٢٦  
سيرة وآلام لجوى بركات «باريس»  
مارسيل علق ١٣٥  
الكاتب المصيريون في الصين  
ديكنز، ..... أ. ح. ١٣٩  
الغرب الحقيقي والحجم القصوى للنزعة الفردية  
الأمريكية «لندن» ..... ص. ح. ١٤٨  
أصدقاء إبداع : ..... ١٥٣

## ■ الافتتاحية

- أمام عقين عظيمين ..... أحمد عبد السعطي حجازي ٤  
الدراسات ■

- طه حسين في زمن ينشر لأول مرة ..... نبيل فرج ١٠  
رؤيتي لعبد الرحمن بدوي ..... مراد وهبه ١٦  
إدوار الخراط والكتابة عبر التوعية ..... محمود زين الملم ٢٢  
المتاهة النصية وألقى الذاكرة في مواجهة تروى الواقع  
صبرى حافظ ٥٦  
السادس من أكتوبر والأوهام الشائعة حول الإلهام  
محمد فتحي ٧٤  
النظرية الشعرية - مقدمة في اللغة العنفا  
جون كوين - ت : أحمد درويش ٩٧

## ■ الشعر

- أبها الشعر يا جدنا وأبانا ..... محمد علي شمس الدين ٢٥  
رؤيا حرفه الدال، ..... محمد يوسف ٤٥  
هلال ..... محمود نسيم ٧١  
هراء أديم ..... محمد سليمان ٨٢

## ■ القصة

- المروعة ..... رمسيس لبيب ٢٩  
المقابلة ..... شمس الدين موسى ٥٠  
انتظار السيدة ..... بشيرة الناصري ٦٣

## أمام عقليْن عظيمين!

إن يكون المتعالم أن أجمع فى هذه الكلمة بين طه حسين الذى نحتفل فى هذا الشهر بالذكرى الثانية والعشرين لرحيله، والشاعر پول فالورى الذى يحتفل الفرنسيون ونحن معهم بمرور نصف قرن على رحيله هذا العام. فليس الجامع الوحيد بين الرجلين أننا نحبي ذكرهما فى وقت واحد، وإلا فالراحلون مع طه حسين فى أكتوبر من عام ١٩٧٣ كثيرين، والراحلون مع پول فالورى فى العام الذى رحل فيه أكثر.

إننى أجمع بين الرجلين، لأن الحياة مدت بينهما جسوراً كثيرة قبل أن يجمعهما الموت. وإذا كانت الذكرى مناسبة توجب الحديث عنهما فى هذا الوقت، فبإمكاننا أن نذكرهما معاً فى أى وقت، دون انتظار مناسبة بالذات.

والحديث عن طه حسين وهول فالورى فى هذه المساحة المحدودة يعنى أن نظلّهما معاً، وأن نظلّم الشاعر الفرنسى أكثر، لأن كلاً منا يعرف طه حسين على نحو من الأنحاء. أما پول فالورى فمعظمنا لم يسمع عنه. ولا شك أننا قرأنا بعض مؤلفات طه حسين، وبقينا من قرأ جانباً كبيراً منها، وهناك من قرأها كلها، واطلع أيضاً عل بعض ما كتبه النقاد عنه أو قرأ الكثير منه. فإذا كنا فى حاجة إلى المزيد، فالإشارة إلى طه حسين فى هذه الصفحات القليلة لا تفيد. ونحن مع طه حسين فى حاجة إلى قراءة أعمق ومراجعة أشمل، وموازنة بين ما يقوله عنه المختلفون حوله من الانصار الكثيرين، والمعارضين الكثيرين.

لم يكن طه حسين مجرد ناقد مرفف الذوق واسع المعرفة عظيم الشهرة بالغ النفوذ. ولم يكن مجرد مؤرخ له فلسفته المستخلصة من سياحاته الموقفة فى سيرة البشر، وله قدرته على جمع المعلومات من مصادرها الأولى، وله منهجه العقلى



هـ هـ هـ



هـ هـ هـ

فى فهمها واستخلاص الحقائق والنتائج منها بمهارة الأستاذ الخبير وشجاعة المعلم الرائد الذى يصدر بالحق ويعلمه، لا يتردد أمام سلطة، ولا يتراجع أمام فكرة ثابتة أو وهم مستقر يقوم عند رجل الشارع مقام المقدسات. ومن هنا ردود الفعل العنيفة الصاخبة التى تعرض لها هـ هـ هـ من رجال الأزهر، أو من رجال البلاط أو من الفوغاء، أو من المثقفين المحافظين ومنهم بعض زملائه فى الجامعة.

وهـ هـ هـ المفكر لا يقل أصالة وخطراً عن هـ هـ هـ الناقد المؤرخ. فواء كل ما أنتجه هـ هـ هـ فى الدراسة الأدبية، والنقد، والتاريخ، والتربية فكرة هى جوهر كل أفكاره، وهى إيمانه الذى يبلغ مرتبة الإيمان الدينى بالعقل. العقل الذى أنشأ الحضارة، الذى يستطيع وحده أن يفهم الحضارة، وينقد الحضارة، ويحفظ الحضارة من الدمار. فهو وراء كل فعل إنسانى، لأن كل فعل إنسانى تجسيد لفكرة من أفكار العقل، أو خطرة من خطراته، أو شطحة من شطحاته، أو كبوة من كبواته. فالعقل يتقدم ويتراجع، ويتشجع ويخجل، وينهض ويكبر، ويضطئ ويصيب، ويعقل العالم ويعقل ذاته، فبإمكاننا أن نمجد العقل ونتشبث به حتى فى عصور الانحطاط العقلية. بل إن حاجتنا إليه فى عصور الانحطاط أشد وأمس منها فى عصور النهضة والأزدهار.

والعقل هو جدارة كل البشر بأن يكونوا بشراً، وهو فضيلتهم وعظمتهم المشتركة. فليس هناك شئ اسمه عقل عربى وعقل أوربى، أو عقل شرقى وعقل غربى، اللهم إلا من باب المجاز، حين نطلق الجزء على الكل فنسمى ما هو إنسانى عام بما هو خصوصية قومية أو تاريخية. نقول مثلاً إن العقل الشرقى عقل غيبى، لأن الأديان السماوية ظهرت فى الشرق ومازالت تؤثر فى حياته. وهى حقيقة يفسرها سبق الشرق إلى الحضارة وانكفائه بعد ذلك على ذاته عصوراً طويلة.

---

وليس هذا التفسير الشائع الذى ينفى عن الشرقيين القدرة على التفكير المنطقى الموضوعى المنظم نفيًا مطلقاً، ويجعل هذا التفكير جبلة غريبة لا يمكن أن يكتسبها الشرقيون.

والدليل القاطع على فساد هذا التفسير أن الدين الذى ظهر فى الشرق انتقل إلى الغرب وانتشر فيه، وصنع مجتمعاته ومؤسساته وثقافته عصوراً طويلة. والعكس صحيح، فالفلسفة التى ظهرت فى الغرب انتقلت إلى الشرق وأثرت فى ثقافته، بل أثرت أيضاً فى دياناته. مع أن الفلسفة التى أقصدها هنا هى الصورة اليونانية للتفكير الفلسفى الذى ثبت لنا الآن بما لا يدع مجالاً للشك أن ميلاده الأول كان فى مصر وبابل والصين.

وعلى أساس العقل والإيمان المطلق به أقام طه حسين كل ما أقامه من أبنية بانضة، وأنتج كل ما أنتج فى الأدب والتاريخ والتربية، وأبدع أيضاً كل ما أبدع فى الرواية، والسيرة التاريخية، والسيرة الذاتية.

فى كل ما كتب كان طه حسين يصف عمل العقل ويتتبع خطواته، ويحاوِره ويحلله، ويستنهضه ويستغفیه.

العقل هو الشخصية الأولى فى عمل طه حسين، وهو الذى لعب دور البطولة فى حياته كلها، كما لعب دور البطولة فى شعر أستاذه القديم أبى العلاء :

يرى حجة الناس أن يقوم إمام  
ناطقة من الكتبة الخرساء  
كذبه الظن، لا إمام سوى العقل  
مشيراً لى صبحه والمساء  
لماذا ما أطمته عليه الرعدة،  
عند المسير والبرساء

ومن إيمان طه حسين بالعقل وإيمانه بالحرية، فالإنسان هو صانع قدره ومصيره، وإيمانه بالتقدم، لا أن التقدم قانون أو قدر يفعل فعله بدون إرادة الإنسان كما يزعم بعض أصحاب الجبر التاريخى، بل التقدم اختيارى إنسانى ينتج عن قدرة الإنسان على محاكاة ما فيه وصنع مستقبله. ومن إيمان طه حسين بالعقل وإيمانه بأن الإنسان طاقة خلق وإبداع مستمر، فما دام كل ما تحقق فى الماضى كان بإرادة الإنسان ومن صنع يديه، فذلك فى المستقبل الذى لا يصح أن يكون تكراراً أو محاكاة لعصر سابق، لأن المستقبل زمن آخر يحتاج إلى عمل جديد.

العقل إذن هو فضيلتنا الأولى، منه تتبع كل الفضائل وبه يكون الإنسان إنساناً. وعلى العكس، فالخرافة، والمادة المستحكمة، والتقاليد المتحجرة هى أم الرذائل، وبها يتراجع الإنسان قاطعاً آلاف السنين وملايينها إلى الوراء، ليعود حشرة، أو سمكة، أو قرداً فى أحسن الأحوال

---

فإذا كان لهذه الإشارات أن تساعدنا على استحضار صورة طه حسين في ذكرى رحيله، فهي مفيدة أيضاً إلى الحديث عن **بول فاليري** الذي لم يعرفه من عرفه إلا عن طريق طه حسين، ولم يعرفه طه حسين، إلا عن طريق إيمانه بوحدة العقل ووحدة الحضارة، هذا الإيمان الذي هداه لمعرفة أرسطو، وهوميرو، وشيشرون، وفولتير، ومونتسكيو، روسو، وأندريه جيد، وفاليري، وأونجاري، فاتخذهم أساتذة وأشقاء لم يفرق بينهم وبين امرئ القيس، وطرفة، وأبي نواس، والمعري، وابن خلدون وأحمد لطفى السيد، وتوفيق الحكيم، والعقاد.

**بول فاليري** مجهول أو شبه مجهول عند غالبية القراء العرب الآن، لأنه شاعر أجنبي، ولأنه لم يعد معاصراً لنا، ولأن ما ترجم له وما كتب عنه في لغتنا أقل من القليل، فمن الواجب أن أعرف به ولو في عبارات تفسر احتفال الفرنسيين وغير الفرنسيين به هذا العام.

**بول فاليري** قامة من قمم الأدب الفرنسي والإنساني في هذا العصر. فهو شاعر ونثر من أرفع طراز. وهو كطه حسين طاقة خلق متفجرة، وجملة مبدعين في رجل واحد جمع في حياته بين التواضع والكبرياء.

يعد البعض أكبر شاعر فرنسي في القرن العشرين.

ويرى أندريه جيد وهو سيد من سادة اللغة الفرنسية أن خواطره التي كتبها بعنوان «أسمية مع مسيو تست» عمل رائع لم يسبق له مثيل في أية لغة من اللغات.

وقد كتب **فاليري** هذه الخواطر نثراً، يرسم فيها صورة عقل مثقف يعيش في عالم من المجردات، يكتفى بتأملها، يعيشها ويحاورها، ولا يحاول أبداً أن يجسدها في عالم الواقع، لأنها إن تجسدت سقطت في نظره، وفقدت كل ما لها من حياة ورفعة وجمال.

والذين قرعوا **بول فاليري** وعاشروه يعرفون أنه لم يكن في واقع حياته إلا «مسيو تست»، وأن هذا السيد ليس إلا **بول فاليري** الذي هجر مقاعد الدراسة وهو صبي، وضاق بما كان يريده المدرسون، ويعد أن نظم قصائده البكرة التي حققت له شيئاً من الشهرة هجر الشعر فلم يصدر مجموعته الأولى إلا وقد قارب الخمسين. وبعد أن وهب نفسه للأدب تذكر الرياضيات التي اعملها من قبل وفشل في دراستها، فعاد إليها من جديد، وتفرغ لدراسة الجبر، والهندسة والفلسفة، والرقص، والمعامرة خمسة عشر عاماً كاملة، حتى أصبح مرجعاً فيها.

كان **فاليري** يهرب دائماً من الاحتراف إلى الهواية، أي من الارتزاق بالثقافة إلى التمتع بها والتعبد في محرابها، لأن اقتناء الثقافة سبيلاً إلى كسب الرزق يفضي لا محالة إلى إفراق السوق بالإنتاج الثقافي الرديء. فالتنتج محتاج للمال، والمستهلك راغب بما ينشر، وهما معاً متواطئان على الاستسهال وعدم الإقتان. هذا، مع أن **فاليري** الذي لم يكن حتى أتمته الشهرة العريضة وارثاً أو صاحب منصب، بل كان موظفاً بسيطاً يتنقح مرتبه المحدود على تثقيف نفسه ولا يكاد يشعر بالشعب كما اعترف هو نفسه حين سمع متحدثاً يذكر الأدياء الذين يسرت لهم الشهرة حياتهم العملية، فلاموا بين مطالب

الغن ومطلب الحياة. «وكان **بول فاليري**، أحس في حديث هذا المتحدث تلميحاً إليه أو تعريضاً به، فقال - والرواية لطفه حسين - هذه الجملة التي لن أنساها، في ذلك الصوت الذي لن أنساه؛ نعم بعد أن كانوا يموتون جميعاً»

ولقد ظل **بول فاليري** يتحاشى الكتابة، مع أنه لم يكف في يوم من أيام حياته عن الكتابة، لأن استحالة الفكرة إلى كلام مكتوب تعنى موت الفكرة. فإذا جلس في النهاية ينظم أو يكتب خرج من كل انفعال، وأخذ يثبث ويمسح، ويحذف ويضيف، كأنه ممثل مسرحي يؤدي دوراً فيكبح انفعاله هو به ليركب طاقته كلها على إثارة انفعال المشاهدين. لهذا كان **بول فاليري** يسفر من الإلهام كما كان يسفر منه **فلوبيير** في قوله: «الإلهام» إنه يعني الجلوس إلى منضدة الكتابة كل يوم في الساعة ذاتها»

كل عمل كتبه **فاليري** لم يكن في نظره إلا تجربة أو تدريباً على الكتابة. كل عبارة، بل كل كلمة وكل صوت وكل إيقاع عنصر محسوب موزون له وظيفته في ذاته وفي علاقاته ببقية العناصر. ليس لأن **فاليري** مجرد صانع، بل لأن الكتابة كانت بالنسبة له عملاً يبلّغ من الصعوبة حد الاستحالة، فهي تجسيد للفكرة الثرية الرفيعة المعقدة في أداة مبتذلة بطبيعتها وفي اللغة التي تستخدم في ذاتها في البيع والشراء، والعراك والخداع. فإذا كان لابد من أن تزدى هذه الفكرة أداء لغوياً فلا بد من تهينة النفس وتهينة الألوام واستشعار الصعوبة والوصول إلى الكمال.

من هنا كانت قصيدة واحدة لـ **فاليري** أو مجموعة من القصائد جديرة بأن تكون حدثاً ثقافياً يهز فرنسا ويهز العالم.

وهذا ما حدث بالفعل عندما نشرت قصيدته «المقبرة البحرية» رغم أنه. فقد حدث أن زاره في منزله المتواضع صديق الكاتب **جاك ريفر** ذات يوم من أيام ١٩٢٠ فوجده يعمل في قصيدة لم ينته منها بعد، ومع ذلك أصر الزائر على أن يأخذ صورة من صورها الكثيرة ليقرأها وحده، وإذا بالشاعر يفاجأ بقصيدته التي لم يكن قد رغب عنها بعد منشورة في «المجلة الفرنسية الجديدة» التي كان يراس تحريرها **جاك ريفر**.

وآثارت القصيدة بما فيها من قوة ورومانسة وسحر وغموض حركة واسعة من التحقيقات في أوساط القراء والنقاد الفرنسيين الذين اختلفوا حولها ما بين متحمس ومعترض. ثم ما لبثت القصيدة أن ترجمت إلى الإنجليزية والألمانية والإسبانية ترجمات مختلفة في كل لغة على حدة، فآثارت في العالم ما آثارت في فرنسا، حتى تردت أصداء ذلك في الصحافة الأدبية العربية، إذ كتب عنها طه حسين في مجلة «الرسالة» كما كتب عنها وعن صاحبها صلاح لبكي، وإلياس أبو شبكة، وسميد عقل في لبنان. وبهذا أو توارى بعض الباحثين على هذا الجانب ليقدموا لنا معلومات صحيحة كاملة حول علاقة الشعراء والكتاب العرب بـ **بول فاليري**، فلا تزال معلوماتنا في ذلك مشوهة ناقصة.

ولقد حاولت في حديث آخر أجريته مع صحيفة «الحياة» اللندنية أن أقدم في هذا الموضوع شهادة ينقصها الوثائق. فقد حمل لي مندوب الصحيفة سؤالاً أملاه عليه المسئول عن الصفحة الأدبية فيها عن علاقتي بشعر **فاليري**، وأثره في

---

الشعر العربي، وما بقي من الشعر والشاعر في الوقت الراهن. وقد أجيبت عن هذا كله بقدر مايسمح الحديث الصحفي للإجابة. وتوقفت عن مقدمة السؤال التي تحدثت عن علاقة الشعراء اللبنانيين بفالهرى، ولم تذكر شيئاً عن علاقة المصريين وسواهم من العرب به. وهذا لمحاولات تصحيحه. ففي اعتقادي أن طه حسين سبق الجميع لمعرفة **بول فالهرى** شاعراً، وفكراً، وإنساناً.

يقول طه حسين في مقاله المنشورة عن **فالهرى** في كتابه «الوان» إنه أخذ يقرأ له حين فاجأ مجده الناس في أعقاب الحرب الأولى، أي منذ أوائل العشرينيات. ثم كتب عنه أكثر من مرة في مجلة «الرسالة» خلال الثلاثينيات والأربعينيات، وترجم له فيها جانباً من كتابه عن النفس والرقص، وتحدث عنه في أكثر من محاضرة. ثم اتبع له أن يلقاه سنة ١٩٣٧، واستمع إليه وهو يماض في السوربون عن ديكاوت، حتى زامله في «لجنة الفنون والآداب» التي انبثقت عن مجلس التعاون الفكري، الذي أنشأته عصبة الأمم. وكان طه حسين يمثل مصر في تلك اللجنة التي كان يرأسها **بول فالهرى**. فتوثقت علاقة عميد الأدب العربي بالشاعر الفرنسي العظيم الذي استطاع أن يرد للتراث الكلاسيكي رونقه وبهائه ويمتعه حياة عصرية جديدة، ويكشف عما كان مستوراً خلف الرصانة والجهامة من ذكائه اللامح، وسخريته الملهبة، وحكمته المرحمة، وارتياحه النبيل!

نعم، استطاع **بول فالهرى** أن يقهر العصر الذي عاش فيه، لا بالهرب إلى عصر ماضٍ، بل بنجاحه المعبري في أن يجتذب لأنبل الانكار وأعمقها أوسع جمهور من المثقفين والقراء، وأن يكافح بالترفع والسخرية والتواضع والإيمان بالعقل ماسد عصره من ابتذال وطفيلان وفشاعة حيوانية.

ولقد خلف لنا **بول فالهرى** تراثاً من الشعر لا يزال غضاً نضيراً ممتعاً مثيراً. كما خلف لنا تراثاً من الانكار أصبحت أساساً ومرجعاً لأحدث مظاهر في عوم الأدب واللسان.

لكن هذا التراث لا يزال بالنسبة لقراء العربية مجهولاً. فمن صفحاته التي تبلغ حوالى خمسة آلاف صفحة، لم يترجم إلى العربية إلا صفحات قليلة، بضع قصائد، وثلاث مقالات أو أربع!

في الذكرى الثانية والعشرين لرحيل طه حسين والذكرى الخمسين لرحيل **فالهرى** نحني أمامهما، ونستمد من تراثهما العون لنسترد ثقتنا بالعقل، ونستشعر جلاله العمل الفكري وصعوبة الكتابة، ونتعلم التواضع حين تقبل، والكبرياء حين تدبر، وأن نفرح بالحياة، ونسعى لبلوغ الكمال، ونبتعد من الجهل والخرافة والابتذال والطفيلان!



كان طه حسين، منذ عودته من بعثته في فرنسا سنة ١٩١٩، من أكثر الكتاب إعتقاداً بالثقافات واللغات الأجنبية، التي تتيح للعسكريين والباحثين في أتماء المصرية أن يلتقوا على اختلاف اتجاهاتهم وأن يتعرفوا بعضهم على جهود البعض في البحث وحقائق المعرفة، ويتدارسوا قضايا الثقافة والمضارة والتاريخ، ويقفوا على آخر ما صدر من إنتاج في مختلف اللغات، وما حُقّق ونشر من نفايس الآثار والمخطوطات القديمة التي لاغنى عنها لازدهار الإبداع الحديث.

ومشاركة طه حسين في هذه الجهود العالمية ممثلاً لمصر أو للثقافة العربية أو بصفته الشخصية، يعد جانباً واحداً من جوانب حياته الفكرية، ومن مصاديق ثقافته، ومن جهابه المتصل، نطالع صفحاته منه في كتبه ومقالاته المنتشرة في الدوريات. ولكن الجزء الأكبر منه لا يزال مطروياً في محفوظات الجهات التي أوكلته، مثل وزارة المعارف، والجامعة المصرية، ومجمع اللغة العربية .. لا أحد يعرف عنه شيئاً، يهدده التلف والنسيان.

وقد ساعد طه حسين على أن ينهض بهذه الرسالة إحاطته بالثقافات الإنسانية، العربية والأجنبية، على مدى العصور، وإيمانه الراسخ، في كل مراحل حياته، بقاء الحضارات .. هذه الحضارات التي بدأت في الشرق، في مصر الفرعونية، ثم تأقلت في اليونان القديمة، وبعد ذلك رغب العرب، في القرون الوسطى، شغلها، حتى تسلمتها أوروبا في بداية عصر النهضة، وتقدمت بها عبر القرون التالية.

وعلى الرغم من المحاولات العاشلة لإثارة الريبة في بعض هذه المؤتمرات، خاصة ما يتصل فيها بالاستشراق، وتصويره على أنه مؤامرة استعمارية، فلم يكن طه حسين يحفل بهذه المحاولات.. ذلك أنه كان يرى أن الضمور لمثل هذه المشاوير يؤدي بالثقافة العربية إلى العزلة، والعزلة تقضي إلى الضعف والموت. وهو أخطر ما يتهدد الآداب واللغتين والعلم العربية، التي كان طه حسين ينظر إليها في أبعادها الإنشائية المشتركة، التي يثرها الحوار.

## طه حسين في نص ينشر له لأول مرة



للقائمة، ولكي تكون مشاركة مصر فيه أكثر فائدة وتأثيراً، فلتحلق به  
غايات الأساسية، وهي خدمة البحث العلمي، والتقريب بين الثقافات  
والشعوب، وتعميق عناصر التشابه بينها دون طمس للخصوصيات.  
ولأنه إن اهتمامه به حسين بالبعثات، وإدراكه لخطورها  
الجليل في التقدم والرفق، يمحى في هذا المعنى نفسه الذي أراد  
به لبلاده أن تتبرا المكانة التي يؤهلها لها مجدها القديم، ومستقبلها  
للتنظر.

وهذا هو نص التقرير الذي ينشر لأول مرة عن أصولها  
المحفوفة بين أوراق طه حسين الخاصة، بعد سبع وستين سنة من  
كتابتها.

نبيل فرج

وعلى أن نتذكر أن بين هؤلاء المستشرقين من كانوا أعضاء  
عالمين في الجامعات العلمية واللغوية، ومن عملوا بالتدريس في  
الجامعات وشاركوا في تحرير دائرة المعارف الإسلامية، وإليهم  
يرجع الفضل أيضاً في تعريفنا بكثير من كنوز التراث العربي،  
الأدبي والعلمي والفلسفي، وبالحياة الإسلامية، وفق أدق المناهج  
العلمية.

وفي هذا التقرير الذي قدمه طه حسين إلى الجامعة المصرية  
سنة ١٩٢٨، بعد حضوره مؤتمر المستشرقين الثاني في مدينة  
إكسفورد، يعرض أعمال ورائع المؤتمر، كما يعرض الجهود، التي  
بذلها بدافع من حمسة الوطن، لكي يعقد المؤتمر دورته التالية في



## تقرير عن مؤتمر المستشرقين

### الذي عقد في أكسفورد سنة ١٩٢٨

(١) تعدد المشتغلون بالمسائل الشرقية أن يجتمعوا من حين إلى حين في شكل مؤتمر علمي يتعارفون فيه  
ويظهر بعضهم على ما لبعضهم الآخر من بحث وما وصل إليه هذا البحث من نتائج علمية ويتبادلون فيه الرأي في  
كل ما يحتاجون إليه من صنوف التعاون لتهيأ لهم المضي في أعمالهم العلمية على أحسن وجه وأشد ملاءمة  
لحاجات العلم وضروراته.

وكان آخر مؤتمر للمستشرقين الذي انعقد في أثينا سنة ١٩١٢ وكانوا قد قرروا الاجتماع بعد ذلك في  
مولاندا ولكن الحرب حالت دون هذا الاجتماع ولم يتهيا للمستشرقين أن يلتقوا إلا هذه السنة في مدينة أكسفورد،  
وقد أقبلوا إلى هذا المؤتمر أفواجا من كل صوب، ولم تك أمة متحضرة أو حكومة أو جامعة أو معهد علمي له

---

عناية بالعلوم الشرقية تهمل أن تمثل فيه. فقد رأينا ممثلين لأمريكا والهند والصين واليابان وفارس وأمم الشرق العربي كلها كما مثلت فيه أوروبا على اختلاف شعوبها وحظوظها من العناية بالعلوم الشرقية.

وأول شيء يحسه المصري حين يشهد مؤتمرًا كهذا هو أن مصر لم تكن ممثلة فيه كما ينبغي أن تمثل وهي مركز الحياة العربية الإسلامية الآن كما كانت مركز الحياة العربية الإسلامية منذ عصر الفاطميين. وفيها ميدان البحث عن الآثار المصرية الفرعونية وعن الآثار المصرية اليونانية والرومانية وعن الآثار المصرية للعربية الإسلامية فهي من هذه الجهات وحدها خليقة أن تشترك في أقسام المؤتمر التي كانت تعنى بهذه المسائل مراعاة لكرامتها القومية على أقل تقدير. وكان ينبغي فوق هذا أن يكون لها ممثلون يشتركون في أقسام المؤتمر الأخرى التي كانت تتناول مسائل لا تمس مصر أصلاً أو تمسها من قريب أو من بعد. ولكن مصر لم يمثلها إلا اثنان : أحدهما عن وزارة المعارف والآخر عن الجامعة. وكلامهما لم يستطع أن يشترك إلا في قسم المسائل الإسلامية العربية لأن جهوده العلمية موقوفة على هذا القسم. ولولا أن زميلنا الأستاذ سليم حسن طوع بالاشتراك في المؤتمر وتبع قسم الآثار المصرية ليسجل علينا أن مؤتمرنا عنى بتاريخ مصر القديم واستعراض ما وصل إليه هذا التاريخ منذ خمس عشرة سنة دون أن تعلم به مصر ودون أن تأخذ بحظها من الاشتراك فيه.

وقد عنى المؤتمر بالعلوم الأدبية والتاريخية واللغوية والآثار التي تمس الشرق كله. فكان فيه قسم للشرق الأقصى وقسمان لأمبيا الوسطى وقسم للآثار المصرية وقسم لما يتصل بالبرانيين والارمنيين وقسم لما يتصل بالأمم الإسلامية عامة واللغة العربية خاصة وقسم لتاريخ الفن في الشرق.

ولم أستطع أنا كما لم يستطع زميلي المصري أن نشترك في أعمال الأقسام الأخرى لأن قسمنا كان يشغل في كل يوم صباحاً ومساءً بعد الظهر وأول الليل. ولم يكن بد من حضور جلساته الاشتراك فيما يكون فيه من مناقشات. وكانت جلسات هذا القسم خصة قيمة اشترك فيها فحول المستشرقين الذين يعنون باللغة العربية والعلوم الإسلامية كالأستاذة شنوك هرجرونيج الهولندي وفيشرومونيخ وهارتمن وليتمن الانمانيون وتيلينو وفولاني عن إيطاليا، وفيران وليفي بروفنسال وكوهين عن فرنسا ومرجوليوت ونيكولسون وكركوف زلفي وارنولد عن إنجلترا. وبدرسن عن الدانمارك وآخرون كثيرون يصحهم برنامج المؤتمر ولا حاجة إلى تسميتهم.

وكثير من هؤلاء الأساتذة قدم إلى المؤتمر مباحث والقى فيهم محاضرات قيمة. فقد تكلم الأستاذ تيلينو عن تاريخ الفقه عند السريانين. وتكلم فيشير عن الأدبيرة المسيحية في البلاد الإسلامية. وتكلم آخر عن الآثار العلمية للخارج. وآخر عن الشعر الحبشي. وآخر عن العقل السامي. وتكلم الأب بويج مندوب جامعة اليسوعيين في بيروت عن مشروع تعنى به هذه الجامعة لنشر الكتب العربية الفلسفية القديمة التي ترجمت إلى اللغة اللاتينية في القرون الوسطى مع ترجمتها اللاتينية وترجمة أخرى حديثة. كما تكلم الأستاذ منوخ عن نشر مجموعة عربية تمثل الطب العربي.

---

---

وعلى هذا النحو عنى المؤتمر بالمسائل التي تمس اللغة العربية واللغات السامية عامة والمسائل الإسلامية سراء منها ما يمس تاريخ الإسلام في العصور الأولى أو في هذا العصر الحديث.

وقد أتيت لي أن أشارك في أكثر المناقشات التي دارت حول كثير من هذه المسائل. وفي يوم الخميس ٢٠ أغسطس أقيمت في المؤتمر محاضرتين إحداهما عن ضمائر «القبية» في القرآن والأخرى عن «المقارنة بين فلسفة ليبنتز ومذهب المعتزلة» واستطيع أن أقول إنني وفقت في هاتين المحاضرتين إلى رضا المؤتمرين. وكنت أريد أن ألقى محاضرة ثالثة عن «اثر للتكلمين في نشأة علم البيان» ولكن الوقت لم يسمح لي بإعداد هذه المحاضرة كما أن وقت المؤتمر لم يكن يسمح بإلقائها لو قد أعد لها لكثرة ما كان عنده من الأعمال.

ومهما يكن الغرض الذي قصدت إليه الجامعة حين قبلت الدعوة إلى هذا المؤتمر وشرفنتي بتمثيلها فيه فقد وفقت إلى أمرين لهما قيمتهما:

الأول : أن هؤلاء المستشرقين الذين يمثلون علماء الشرقيات في العالم كله كانوا يسمعون عن الجامعة المصرية ولكنهم لم يكونوا يعرفون من أمرها إلا القليل.

وقد اتصلت بكثير منهم وتحديث إليهم أحاديث كثيرة مختلفة أظهرتهم على حقيقة الجامعة والغرض الذي ترمى إليه ومقدار عنايتها الجدية بالحياة العلمية عامة وبالعلوم الشرقية والإسلامية بنوع خاص.

الثاني : أنني باشتراك في المناقشات والمحاضرتين اللتين القيتهما استطعت أن ألفت هؤلاء العلماء إلى أن مناهج البحث العلمي الحديث قد أخذت تعرف في مصر ويعنى بها المصريون عناية جدية. وأظن أن كثيراً من هؤلاء العلماء بعد أن عرفوا جامعنا قد أصبحوا يحرصون حرصاً شديداً على أن توجد بينهم وبينها أقوى الصلات العلمية الممكنة. ومنهم من يود لو أتيت له فرصة الدرس فيها من حين إلى حين.

(٢) العادة في مثل هذه المؤتمرات أن تتخذ الأقسام قرارات تمثل جامعتها وأغراضها وأن تعرض هذه القرارات على المؤتمر في جلسته العامة الأخيرة فيقر منها ما يرى ويعدل عما يرى العدل عنه. وقد اتخذ قسمنا قرارات أربعة أقرها المؤتمر كلها : أولها - وهو يهم الحكومة المصرية - أن الحاجة ماسة إلى وضع معجم تاريخي متقن واضح للغة العربية يوضع بمقتضى مناهج البحث العلمي الصحيح. ولما كانت القاهرة اليق المدن يمثل هذا العمل القيم فالمؤتمر يرغب إلى الحكومة المصرية في أن تعنى به وتفكر فيه مستعينة بمن تشاء من المستشرقين.

الثاني : رغبة المؤتمر في أن ينجح المشروع الذي تشرف عليه الجامعة اليسوعية في بيروت والذي سبقت الإشارة إليه. الثالث : رغبة المؤتمر في نجاح العمل الذي تقوم به الجامعة الإسرائيلية في القدس وهو الملاحة بين نصوص الشعير العبري إلى آخر العصر الأموي.

---

الرابع : رغبة المؤتمر في أن ينجح المشروع الذي يقوم به الأستاذ منوخ وهو نشر مجموعة تمثل الطب العربي.

وعلى نكر القرار الأول لاحظ أن الأستاذ فيشير الألماني يشتغل في ليبزيغ منذ ستة عشر عاماً بوضع هذا المعجم التاريخي للغة العربية. وقد استقصى أو كاد يستقصى الشعر الذي ينسب إلى الجاهليين والقرآن والشعر الأموي وأعد مذكرات قد تبلغ المليون - فيمحدثي - ولكنه لم يوفق إلى البدء في نشر هذا المعجم لقلّة حظه من المال ومن الأعوان. وقد فهمت منه أنه لن يتأخر عن مساعدة المصريين في وضع هذا المعجم إذا طلبت إليه هذه المساعدة وإذا كان لي أن أقترح شيئاً فإنني أود لو استطاعت حكومتنا أن تستعين بخبرة هذا الأستاذ الطويلة وجهده الخصب في وضع معجم نحن كلنا مقتنعون بأن الحاجة إليه شديدة والضرورة إليه ماسة.

(٣) وكنت قد رفعت إلى معالي وزير المعارف اقتراحاً بدعوة المؤتمر إلى الانعقاد في القاهرة وانتظرت رد معاليه فلم يصل إلى إلا في اليوم الثالث من أيام انعقاد المؤتمر. ولكن زميلي ممثل وزارة المعارف كان قد تلقى من معالي الوزير تعليمات شفوية بدعوة المؤتمر وكان قد سبقني إلى أكسفورد وأخذ يسعى، فلما وصلت اشتركت معه في السعي ووجدنا من كثرة المستشرقين ميلاً شديداً إلى قبول دعوتنا. ولكننا مع ذلك لم ننجح لأمرين :

الأول : أن الوفد كان قد سبق إلى هولندا باجتماع المؤتمر فيها ثم عدل عن هولندا إلى أكسفورد فلم يكن بد من قبول الدعوة الهولندية للاجتماع المقبل.

الثاني : أن كثيراً جداً من المستشرقين يودون أن يجتمعوا في مصر ولكنهم يشفقون من كثرة النفقات التي يستتبعها بعد القاهرة وهذا هو السبب الرسمي الذي اعتذر به المؤتمر عن قبول دعوتنا. ولست أشك في أننا إذا اتخذنا للامر عدته نستطيع أن نصل إلى أن يعقد المؤتمر في القاهرة بعد انعقاده في هولندا أي بعد ست سنين وليست هذه المدة شيئاً يذكر.

(٤) وقد بحث حضورى المؤتمر في نفسى خواطر كثيرة يهمني أن أخص منها في هذا التقرير ما يأتي :

- أ - يحسن أن تعنى مصر والجامعة المصرية خاصة بالمؤتمرات العلمية على اختلافها عناية أقوى من العناية التي أظهرتها إلى الآن. بحيث يكون لنا معلون يشتركون في كل أقسام هذه المؤتمرات أو في أكثرها على الأقل توفيراً لكراساتنا القومية من جهة وتحقيقاً للصلة العلمية بيننا وبين الغرب من جهة أخرى.
- ب - ولأجل أن يكون اشتراكنا في هذه المؤتمرات منتجاً يجب أن نكون على علم متصل بالحركة العلمية في أوروبا وأمريكا بحيث لا تفاجئنا الدعوة إلى هذه المؤتمرات وحيث يستطيع المثلون المصريون أن يستعد لها ويشتركوا فيها اشتراكاً عملياً ومنتجاً لا اشتراكاً تمثيلاً رسمياً. وأظن أن وزارة المعارف تستطيع أن تتصل بهذه الحركة العلمية وتستعد لها وتلفت إليها معاهدنا العلمية في الأوقات الملائمة.

جـ - ولأجل أن نستطيع الانتفاع بالاشتراك في هذه المؤتمرات وأن يكون اشتراكنا فيها منتجا يجب أن نعني بدرس اللغات العلمية الحية درساً يمكننا من أن نفهمها ونتكلمها ونشارك فيها يكون من المناقشات بها ولاسيما هذه اللغات الثلاث الفرنسية والألمانية والإنجليزية ومهما ألححت فلن أبلغ حاجتي من الإلحاح في وجوب أن تدرس هذه اللغات في مصر لا أقول في الجامعة وحدها بل أقول في المدارس الثانوية أيضاً درساً متقناً لهذه هي لغات العلم في المؤتمرات وغير المؤتمرات ويجب على الممثلين المصريين أن يفهموا كل ما يلقي بها وأن يستطيعوا المناقشة بها أيضاً وإلا كان تمثيلهم ناقصاً وكان إنتاجهم محدوداً وكانت الفائدة لهذا التمثيل ضئيلة جداً. وأنا أعلم أن إتقان هذه اللغات يحتاج إلى زمن طويل ولكن هذا الزمن يقصر بمقدار ما تسرع في الإبتداء بدرس هذه اللغات. وليس ينبغي أن يستمر حالنا الآن من إتقان لغة أو لغتين والعجز عن فهم كل ما يقال من حولنا في مثل هذه الاجتماعات الدولية.

د - وشيء آخر لا بد منه إذا أردنا أن نفيد ونستفيد من اشتراكنا في المؤتمرات العلمية وهو أن يكون علمائنا وشبابنا على اتصال قوي بالحركة العلمية في أوروبا وأمريكا كل في الفرع الذي يتخصص فيه. ذلك لأن منا من يكتب عادة بما يحصله من العلم ويهمل الإطلاع على المؤلفات والمجلات والصحف التي تنشر من حين إلى حين في أوروبا وأمريكا حتى إذا وصل إلى هذه المؤتمرات لاحظ أن العلم قد خطا خطوات بعيدة دون أن يعرف من ذلك شيئاً. وسمع الأحاديث تدور عن فلان وفلان وما كان لهما من بحث وما وصلنا إليه من نتيجة. فكان كمن يسمع شيئاً لا علم له به من قبل. وفي هذا من الخزي والعار ما فيه. ذلك إلى أنه يحول بينه وبين الانتفاع بالحياة العلمية على الوجه الأكمل. ولو أني أن أقترح لاقتزحت على الجامعة وعلى معاهدنا العلمية العالية عامة أن تبذل في برنامج دراستها ولو إلى حين درساً خاصاً بالببليوجرافيا الغرض منه إظهار الشباب على الحركة العلمية وما ينشر في مختلف البلاد من الكتب والمجلات.

وأنا أعلم أن أول واجب على الأستاذ الذي يستحق هذا الاسم هو أن يظهر طلابه على ما يتحصل بمادته من الببليوجرافيا ولكن جهل شبابنا بهذا العلم من القوة والكثافة بحيث يحتاج إلى درس خاص في كل فرع العلم إلى أجل مسمى.

هـ - ويعد فكم أتمنى لو أن للجامعة من الصعة المالية ما يمكنها أن تولد إلى جانب ممثليها في المؤتمرات العلمية عدداً قليلاً أو كثيراً من طلابها الصابحين ليحضروا هذه المؤتمرات دون أن يشتركوا فيها بالفعل، ففي ذلك من تنبيههم ولترغيبهم في البحث وحثهم عليه وتعويدهم مخالطة العلماء والاستفادة منها ما هو خليف بالمعاني والفكر.

طه حسين

فى عام ١٩٤٥ كتبت طالباً فى قسم الفلسفة بكلية الآداب بجامعة فؤاد الأول (القاهرة الآن). وكان عبد الرحمن بدوى يحاضرنا فى الفلسفة المسيحية والمنطق. وفى ٣٠ أبريل ١٩٤٥ انتحرت هتلر. وفى اليوم التالى دلف عبد الرحمن بدوى إلى مكان المحاضرة فلمعنا رابطة عنق سوداء. وعندما سألناه عن السبب قال: لأنى حزين على وفاة هتلر.

فما العلاقة بين بدوى وهتلر؟

كان بدوى فى الفترة ما بين ١٩٣٨ - ١٩٤٠ عضواً فى حزب مصر الفتاة ورئيساً لمكتب الشؤون الخارجية بالحزب وبصفته هذه كان يصدر المقالات السياسية لجريدة الحزب. وأنا هنا انتقى فقرات من بعض المقالات لآلى الضمير على ما كان يدور فى ذهنه. وفى ١٧ مارس ١٩٣٨ نشر بحثاً بعنوان «مصير تشيكونسولفاكيا». هل يكون كمصير النمسا؟! وقال بدوى عنه إنه بحث هام مرفوع إلى رئيس الحزب من مكتب الشؤون الخارجية. وكانت الجيوش الألمانية قد غزت النمسا. وقابل الشعب النمساوى هذه الجيوش بمقاومة منقطعة النظير. وجاء فى نهاية البحث ما يلى:

« فليهنأ الشعب الألمانى بهذه الوحدة التى حققها، وليهنأ هتلر بهذا النصر العظيم الذى أحرزه، والذي يسجله له التاريخ فى إعجاب لا حد له، ولتبحث الدول المنكوبة عن زعماء لها كهتلر، وليقبل المصريون على مصير الفتاة التى لن يكون خصاله مصير من محتنتها، وبلغها مجدها إلا على يديها».

وفى ٦ أكتوبر ١٩٣٨ نشر بدوى مقالا آخر يمجّد فيه هتلر ويحذر الدول الكبرى من هتلر لأنه «له أثره الكبير وشأنه الخطير فى توجيه السياسة العالمية. وأصبح قوة هائلة مخيفة تثير الجزع والهلل فى العالم

## رؤيتى لـ عبد الرحمن بدوى

اجمع، ولم يعد له مثيل في قوته في القارة الأوروبية بأسرها. ثم يدعو الدول الصغرى إلى أن «تخطب رده» وتتشدد صداقته، بل صايفته ووصايفته كي تلمسّن إلى الحياة والبقاء إلى جواره».

ودعوة بدوى إلى التلاحم مع هتلر مردودة إلى ايبولوجيا الحزب النازي وهي ايبولوجيا عنصرية. يقول بدوى في اغسطس ١٩٣٨ «النازية هي أوج تلك الحركة العنصرية التي سرت في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، والتي بفضلها يستطيع الألمانى السيادة على جميع الشعوب الأخرى، لأن العنصر الجرماني هو أسمى العناصر وأرقى الأجناس».

ومن شأن العنصرية أن يكون الفرد جزءاً من الجنس لا يمكن فصله عنه، فدمه من دم الجنس المشترك. ولذلك يرى بدوى أن النازية استطاعت أن تحل مشكلة كبرى من مشاكل الحياة، وهي مشكلة الفرد والجماعة، وصلة كل منهما بالآخر. وهو يكشف عن أساس هذه الصلة عندما يؤيد قول هتلر في ٢٦ مايو ١٩٣٥ «لأول مرة في تاريخ العالم يجتمع لثانية وثلاثون مليوناً يكونون مجموع من لهم حق الانتخاب في ألمانيا على الثقة برئيس واحد، والإخلاص لثان واحد، ومعنى ذلك أن ثمة فرداً متميزاً، وأن هذا الفرد يتميز بالقوة المسيطرة. وفي هذا الإطار من تمجيد الفردية المتميزة والقوة المسيطرة يبدأ بدوى في نشر سلسلة بعنوان «خلاصة الفكر الأوروبي» يفتتحها بكتاب من فيثشفه أصدره عام ١٩٣٨ يبرز فيه أهمية المذاهب الروحية في مواجهة المذهب الآثي، لأنه إذا حدث اختلال في التوازن بين الآلية والروحية حدثت كارثة»<sup>(١)</sup>. وسبب ذلك مردود إلى أن الآلية وحدها لا تحرك قوة الإبداع. وإذا انفردت الآلية سيطرت النعماء ومعاها الروح الشيعية، والروح الشيعية مسطحة التفكير لا تتألى بما هو روحي وبالقائم العليا. ذلك أنها تنفخ في حاجاتها الوضيعة.

ولهذا فإن عبد الرحمن بدوى يريد لوطنه ثورة روحية. يقول «فليس من شك في أن هذا الوطن في أشد الحاجة إلى الثورة الروحية على ما ألف من قيم... كي يضع مكانها نظرة أخرى»<sup>(٢)</sup>. وتمهيداً لإيجاد هذه النظرة يقدم مشسراً إلى أبناء هذا الجيل بعنوان «خلاصة الفكر الأوروبي» لتعلمهم كيف يفكر هذا الفكر ويدع، وكيف يبدع ما قدس من أوهام بهدف إحداث مرة قادرة وحدها على انتشال أبناء هذا الجيل من ظلمة الهوة إلى نور الفكر الحر فيفكروا فيما فكر فيه العقل الأوروبي، ويتأملوا في المشاكل التي أثار، والحلول التي قدم بشرط ألا يتوهموا أن ثمة حلولاً جاهزة ليس عليهم إلا أن يقتلونها ويحتلونها»<sup>(٣)</sup>.

يبد أن بدوى لا يتفق من منتجات العقل الأوروبي إلا ما يتفق ومتطلبات النازية من تمجيد للفرد القائد والمجموع الخاضع. وهذا هو مغزى انتقاد فيثشفه كمنفتح لسلسلة «خلاصة الفكر الأوروبي»، إذ إن فلسفته تأسيس للنازية. فهو يمجّد الفرد المتميز أو ما يسميه «الإنسان الأعلى». وهو من أجل ذلك يعسّد نظام التصاعد، أى جعل الناس في طبقات يرتفع بعضها فوق بعض درجات بعد أن قضى على هذا النظام بفعل انصر الكم. وكانت النتيجة لهذه المساواة المخفية التي نادوا بها أن أصبح كل امرئ يعتقد أن له الحق في الحكم. فإزاء هذا كله كان لابد للناس المتأزين أن يعطوا الحرب على العامة والمجموع»<sup>(٤)</sup>.

والسؤال إذن:

إلى أى مدى تجسدت آراء النازية في أعمال بدوى الفلسفية، وتقتصد على الأخص الرسالتين اللتين حرهما وهما: «مشكلة الموت في الفلسفة الوجودية» لتلوي درجة الماجستير في الآداب في نوفمبر ١٩٤٦، والزمان

الوجودي» لنيل درجة الدكتوراة في الآداب في مايو ١٩٤٤.

في رسالة «الموت» يركز بدوي على الذاتية. يقول «أنت لا تستطيع أن تتعامل مع الموت إلا في حدود الشعور بالشفعية والوحدة والحرية لأنك أنت الذي تموت وحده، ولا يمكن مطلقاً أن يحل غيرك محلك في هذا الموت، ولهذا فإن من شأن إضعاف الشخصية تشويه حقيقة الموت. وإضعاف الشخصية أظهر ما يكون في حالتين: حالة فناء الشخصية في روح كلية، وحالة إفناء الشخصية في الناس»<sup>(٥)</sup>.

إن حيث الشخصية حيث الحرية، إذ لا شخصية حيث لا حرية، وذلك من ناحية: أنه لا مسئولية إذا لم توجد الشخصية، ولا مسئولية إذا لم توجد الحرية. فلا وجود إذن لشخصية إلا مع الحرية. وإذا كان الموت يقتضى الشخصية فهو يقتضى الحرية بالضرورة. ذلك أن كلا من الموت والحرية إمكانية. فقدرة الإنسان على أن يموت متحرراً في أعلى درجة من درجات الحرية. الموت إذن من جوهر الوجود الإنساني، أي أنه ليس مضاداً للحياة، أو كما يقول فيقتضيه حداد أن تقول إن الموت مضاد للحياة. ومعنى ذلك أن نفى هذا التضاد لا يستلزم إلغاء الموت، وإنما يستلزم تفسيراً جديداً للموت. وهذا التفسير الجديد ليس ممكناً إلا بإيجاد مفهوم جديد للوجود الإنساني.

وهنا يشير بدوي إلى تفرقة هيدجر بين نوعين من الوجود: النوع الأول يسميه «الأنية» على حد ترجمة بدوي للفظ Dasein، والأفضل، عندي، تصريب اللفظ الألماني بدلاً من ترجمته فتقول «دازين» خاصة وأن بدوي نفسه يقول عن اللفظ الألماني «إنه من العسير أن نجد له مقابل دقيقاً في أية لغة أخرى من اللغات المعروفة لدينا، ذلك أن «الدازين» يعنى الوجود الإنساني الملقى

هناك بدون تبرير، أي أنه مجرد إمكانية. أما النوع الثاني فهو الوجود الماهوي Existenz ويقصد به ماهية الوجود. والدازين مفهوم بإمكانياته لم الذاتية لأنه يريد تحقيقها برمتها ولا يقنع بأي تحقيق جزئي. بيد أن التحقيق من جهة وعدم التحقيق من جهة أخرى يعني أن ثمة ماضياً وحاضراً ومستقبلاً. ومن هنا فإن الدازين يتسم بالآت الزمان الثلاثة: الماضى والحاضر والمستقبل. وحيث أن الدازين لديه إمكانيات لم تحقق بعد، ومفهوم بتحقيقها للمستقبل إذن جوهره. بيد أن هذا المستقبل يعني أن الدازين لم يحقق إمكانياته، وأنه لن يحقق كلها لأن ثمة إمكانية مطلقة لا يوجد بعدها إمكانية وهي الموت. فالدازين إذن متناه. وهذا يقدر بدوي أن لهيدجر الفصل في تحديد المعنى الحقيقي لمشكلة الموت. إذن ثمة علاقة فلسفية بين بدوي وهيدجر.

وقد استعرت هذه العلاقة الفلسفية في رسالة الدكتوراة عن «الزمان الوجودي» وبدوي، في هذه الرسالة يحذف الوجود المطلق لأنه مفهوم غامض ثم لأنه ليس وجوداً حقيقياً، ويكتفى بالوجود المعين. والوجود المعين على ثلاثة أنحاء: وجود الموضوع وهو وجود الأشياء أو وجود الأدوات التي لا تعرف ذاتها. والوجود في ذاته وهو فرض محدد قصد به إلى وقت المعرفة عند حد معين ليس عليها أن تتجاوزته. وهو لهذا مفهوم متناول في نظرية المعرفة وليس متناولاً في نظرية الوجود. أما النص الثالث للوجود المعين فهو وجود الذات، وهو وجود يصرّف ذاته ولهذا فهو الوجود الأصلي. ومن ثم يقصر بدوي كلمة الوجود على وجود الذات.

والزمان عنصر جوهرى مقوم لهذا الوجود. والزمان يعني التناهي، والتناهي يعبر عنه العدم، والعدم عنصر ممكن للوجود منذ كينونته. ويتحد العدم أو اللاوجود مع الوجود في موضوع واحد هو التوتّر<sup>(٦)</sup>. التوتّر إذن هو



طابع الوجود الذاتي. ولهذا فإن منطلق هذا الوجود هو منطلق التوتّر. والتوتّر نقيض الهوية لأن التوتّر يقصد اللاتساي و المختلف في حين أن الهوية تنفد التساوي والمؤتلف.

وبدوى في مفهوم العدم متأثر بهيدجر، بيد أنه يتجاوز هيدجر لأن التناهي الذي مصدره العدم تناه خالق. وهذه نتيجة أنتهى إليها بدوى من مفهوم العدم، وكان من الممكن أن ينتهى إليها هيدجر ولكنه لم يفعل. ثم إن هيدجر لم يكتشف العدم في الوجود إلا بواسطة حال القلق، ولكنه اكتشف ذاتي، وبدوى يريد أن يدلل على وجوده موضوعياً فيستعين بالفيزياء المعاصرة في نظرية الكم بل وفي الميكانيكا التكميلية فيقول إلى أن الوجود مكون من وحدات منفصلة بينها «هوات» لا يمكن عبورها إلا بواسطة الطفرة فنقول إن هذه الهوات هي العدم نفسه في وجوده الموضوعي. وإذا كانت فكرة الهوات فكرة لا معقولة فليكن فاللامعقول مقبول. وينظر هذه الهوات بين الذرات في الوجود الفيزيائي الهوات بين الذات في الوجود الذاتي. العدم إذن بالنسبة إلى هذا الوجود الأخير هو الهوات الموجودة بين الذات بعضها وبعض مما لا يمكن عبوره إلا بواسطة الطفرة. ولما كانت هذه الهوات بين الذات هي الأساس في الفردية فالعدم إذن هو أصل الفردية. ولما كانت الذاتية أو الفردية تقتضى الحرية كنتيجة ضرورية، ففي وسعنا أيضاً أن نقول إن العدم هو الأصل في الحرية.

والزمان هو العلة الفاعلية للاتحاد بين الوجود والعدم لتكوين الدارين. ولولا الزمان لما كان ثمة تحقق للوجود. فالزمان إذن خالق بمعنى أنه العلة في تحقق الوجود. وتأسيساً على ذلك ينتهى بدوى إلى نتيجة مامة مفادها أن لا وجود إلا مع الزمان وبالزمان، وأن كل ما ليس بمقترن بالزمان فلا يمكن أن يعد وجوداً<sup>(٧)</sup>. وأغلب الظن

أن هذه النتيجة التي أنتهى إليها في مذهبه للوجود قد دفعته إلى تأليف كتاب بعنوان «من تاريخ الإلحاد في الإسلام» (١٩٤٥) يسجد فيه الزنادقة الذين «يعلمون أراهم الهدامة بكل شجاعة وصراحة على الرغم مما كان يتوعدهم به السلطان، أعنى الخليفة. من عذاب، وما لقيه أكثرهم من اضطهاد. وفصل أغلبهم الاستشهاد فقدموا أرواحهم فداء لتلك الحرية الفكرية التي لم يرضوا بفقرها بدلاً<sup>(٨)</sup>.

ونخلص من هذا العرض إلى أن ثمة تشابهاً وليس تطابقاً بين بدوى وهيدجر في تناولهما للدارين، وأقول ذلك بمناسبة ماكتب في إحدى المجلات إثر صدور كتاب «الزمان الوجودي». إذ زعم الكاتب أن في الكتاب ثلاثين صفحة مأخوذة من كتاب «الوجود والزمان» لهيدجر دون أن يشار إليها. وكتاب هيدجر لم يكن وقتها قد ترجم عن الألمانية. وكل ما ترجم منه إلى الفرنسية سبع وخمسون صفحة والكتاب في أربعمائة وثمان وثلاثين صفحة<sup>(٩)</sup>. واعتقد أن ما عرضته كتاب لبعض شبهة التوافق بين بدوى وهيدجر. ومع ذلك فثمة سمة مشتركة بينهما في إعجابهما بهتّر النازية. وقد عرضت في البداية إلزام بدوى بهتّر النازية وبقي أن عرض للالتزام هيدجر.

بعد أربعة شهور من استيلاء هتلر على السلطة في ٣٠ يناير ١٩٣٣ عُيّن هيدجر رئيساً لجامعة فريبورج. وفي أول مايو من العام نفسه أعلن انضمامه إلى الحزب النازي، وأيد الحكومة النازية عندما طردت عشرين فيلسوفاً من وظائفهم الأكاديمية وكان من بينهم أرنست كاسيرر وهانس ريشنباخ وماكس هوركهايمر وتيودور أدورنو ربول تليخ ولدوفيج فتنجستين وروينولف كارناب وكارل بوبر وكارل هابيل وهنّا أرنست. وأعلن هيدجر لطلابه أن الفرير/ هتلر هو

وحده الذي ينبغي أن يكون معبراً عن وجودهم. وأغلب الظن أن مفهوم «الوجود الذاتي للفردية» الذي تدور عليه فلسفة كل من هيدجر وبدوي قد تجسد في هتلر.

ولكن بعد انتحار هتلر لم يستكمل كل منهما مذهبهم الفلسفي. فبدوي كان قد أقر بنقص مذهبهم في «الزمان الوجودي»، ووعداً باستكمالهما وعلى الأخص منطقته الجديد وهو منطق التوتير. ولكنه لم يف بوعده. ووعداً أيضاً أن يقدم مواد أخرى تالية من كتابه «من تاريخ الإلحاد في الإسلام» ولكنه لم يفعل. أما هيدجر فقد وعدنا بتأليف الجزء الثاني لكتابه «الوجود والزمان» الذي صدر عام ١٩٣٧. ولكنه في مقدمة الطبعة السابعة الألمانية لكتابه المذكور يقول «إن الطبعات السابقة كانت قد صدرت مكتوباً عليها الجزء الأول على أمل إصدار الجزء الثاني ولكن لم يعد في الإمكان تأليف هذا الجزء إلا إذا أحدثت تجديداً في الجزء الأول». وفي مقابلة صحفية مع مندوبين من صحيفة «Der Spiegel» في ٢٣ سبتمبر ١٩٦٦ سئل هيدجر عن العلاقة بين الفلسفة والسياسة، وكان السؤال على النحور الآتي: ما هي إمكانيات الفلسفة في للتأثير على الواقع بما في ذلك الواقع السياسي؟ هل هذه الإمكانيات ما زالت قائمة؟ وكان جواب هيدجر «ليس في إمكان الفلسفة أن تحدث تغييراً مباشراً في الواقع الراهن للعالم». فأجاب مندوبو

الصحيفة إلى الماضي وقالوا له: «إن الفلسفة في الماضي أحدثت تيارات سياسية وثقافية جديدة مثل كانط وهيجل ونيتشة وماركس».

وملق هيدجر قائلاً «إن الفلسفة بالمعنى القديم قد انتهت ونحن في حاجة إلى تفكير جديد يكون له تأثير على ظروف العالم». ومع ذلك فإن مثل هذا التفكير لن يكون له إلا تأثيراً غير مباشر.

ورد المندوبون بأنهم كسياسيين وصحفيين ومواطنين لابد وأن يصدروا قرارات. وهم لذلك يتوقعون الخون من الفيلسوف حتى ولو كان عوناً غير مباشر. وأنت الآن تقول إنك غير قادر.

اجاب هيدجر نعم «أنا غير قادر»

فعلق المندوبون قائلين: هذا مخيف لأمال غير الفلاسفة.

وكان تعليق هيدجر «في مجال التفكير ليس ثمة عبارات سلطوية».

والسؤال بعد ذلك كله:

لماذا توقف كل من بدوي وهيدجر عن استكمال بناءه الفلسفي؟

هل السبب في الأساس؟

## إلهوامش

(١) عبدالرحمن بدوي، نيتشة، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٣٩، ص ١٢٥.

(٢) المرجع السابق، ص ١٤٥، ١٤٦.

(٣) المرجع السابق، تصدير عام.

(٤) المرجع السابق، ص ٢٤٤.

(٥) عبدالرحمن بدوي، موسوعة الفلسفة، للمؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ١٩٨٤، ص ٣٠٠.

(٦) عبدالرحمن بدوي، الزمان الوجودي، دار الثقافة، بيروت، ط ١٩٧٣، ص ٢١٠.

(٧) المرجع السابق، ص ٣٦١.

(٨) عبدالرحمن بدوي، من تاريخ الإلحاد في الإسلام، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٤٥، تصدير عام.

(٩) يوسف سواد، تعليق علي الزمان الوجودي في مجلة علم النفس، يناير ١٩٤٥، ص ٨٠.

## صراع العين والفرشاة في معرض ميسون صقر

تحمل لوحات ميسون صقر في معرضها الرابع والأخير في عتمته اداء تشكيلياً مغايراً - إلى حد كبير - لمعارضها السابقة. فلم تعد حركة الصراع مجرد تقاطعات وتجاورات لونية مسكونة بحس غنائي وصفي مشيت بين التشخيص والتجريد، وفي الوقت نفسه مشدود لحركة الخارج الظاهرة المباشرة، مما جعل العين لا تذهب - كثيراً أبعد مما هو اليك ومنظور في تلك اللوحات.

في لوحاتها الجديدة تتحول بوصلة الصراع نحو الداخل، وتزداد حركته حدة وتوترأ وصخباً وتشابكاً وتعقيداً.

كذلك تفتشى تفاصيل التشخيص ونظرياته المادية الساكنة، وتندمج العناصر والأفكار والرؤى والحالات في فراغ تشكيلي مثليء بحسية عنيفة، مغامرة ومتمردة، وخيال تجريدي لا يكف عن التقطع والتهشيم لرايا الداخل والخارج معاً.

تؤسس ميسون سلوكها التشكيلي في هذا المعرض على فكرة الآخر، متخلصة من ظلال الاستعارة الرمزية الخافتة التي كانت تتعاقب - غالباً - بحياذ على السطح في لوحات المعارض السابقة، والتي انحصر جهدا التعبير في تمثيل ثنائية الروح والجسد، أو الأنا والآخر بمرتكزاتها وسماتها التقليدية.

في المعرض الجديد تبدو فكرة الآخر وكأنها نوع من الوجود الخفي، فهو يترأى في اللوحات كعلامة أو حالة غامضة تتبثق وتتموض في حنايا الكتل والشخوص المهشمة الأبعاد والملامح، ويتموج في تمرجات الخطوط وتقاطعات الألوان، ومسافات النور والظل وكأنه البؤرة أو مركز الإيقاع الذي يلهم شتات العناصر والأشكال، وينتظم تبعثرها وتنظيمها وفراغها، وفي الوقت نفسه يجرس حسيتها وطاقاتها للخبوة، ويكسبها فعالية أعق، ومقدرة على التحرر من وجودها الضيق وعالمها الصغير.

وعلى ذلك ، فالآخر ليس مجرد موازٍ تشكيلي أو شعري في اللوحات - كما توهم بذلك بطاقة المعرض - وإنما هو حالة من القلق الوجودي المستمر، تجسد تحولات الذات في الزمان والمكان. وهي حالة تتراكم على حوافها أشلاء الروح والوطن، وهزاس الذات وأجواء الطفولة.. فالآخر ليس في عتمته تماماً، ولكنه يمشي مخفياً بها، يصعد ويهبط في اللوحات، ويتماجن في بياضها وحلكتها بشكل مراوغ وشائك.

ولعل هذا يفسر التغييب المتعمد للآخر داخل الفراغ التجريدي، خاصة في اللوحات ذات الأحجام الكبيرة، أو بمعنى آخر ذوبانه في خرائط الأنا الممزقة تحت وطأة عريقات الفرشاة الكثيفة والخافطة وكشطات السكين الحادة، وكسر توازنات الشكل واللون والخط، وتشثيت مساحات الضوء على المسطح القاشي الشاسع.

ينبثق هاجس ميسون الفن من حساسية خاصة باللون، وتعتمد في بناء مشهدها التشكيلي على المساحات اللونية، وتلعب بطرائق توزيعها على السطح بشكل يوحى دائماً بالقلق والتوتر.

وتتمدد أن تقتحم وتعرض أشكالها وشخوصها هذه المساحات لتفريغها من ذاكرتها المفردة الناصبة لتندغم في ذاكرة اللوحة الأكثر عمقاً واتساعاً وتكتسب في الوقت نفسه، لغةً وطبيعة أخرى نابعة من الداخل المضطرب والمتماجد. والذي يسمى - أحياناً - إلى الانفلات من أسر اللوحة نفسها.

يتبدى هذا بشكل لافت في اللوحات التي تقدم فيها حلولاً واعية للتنائية التضييق والتجريد.

حيث يبرز الحضور المكثف للكتلة في حركة الشخوص. وهي شخوص لا ترشح بدلالة محددة في اللوحات، بل تبدو دائماً في حالة من التضاد والتنافر، مسكونة برؤى وحالات ومواقف وأحاسيس مبهمه، ومشحونة بطاقة عالية على الرفض والتعمرد والتجدي لذلك تعترض الكتلة وتتقدم مساراتها بشكل عاصف ومباغت أحياناً، وتدهام الفراغ - في أحيان كثيرة - برشاش سريالي ساخر.

وسوف نلاحظ أن هذه الشخوص تنطوي على طبيعة حوارية صاخبة وحادة. وهي ليست شخوصاً مبهمه ومنغلقة على ذاتها، فهي لا تخرج عن منظومة الرجل والمرأة في معظم اللوحات وبينهما وسيط تعبيري آخر على شكل طائر أو نبات أو حيوان، والمساحات اللونية التي تتحرك فيها ليست سماوات صامتة، وإنما هناك حالة من الحيوية والتفاعل الديناميكي بينها وبين هذه المساحات، سواء أكانت على هيئة مستطيل أو مربع أو دوائر متبوترة، ناقصة الاستدارة، أو أشكال بيضاوية لها سمت المرأة... ولعل المفارقة الدلالية تنبع من أن هذه الأشكال والمساحات لا تشكل الرحم أو البعاء البصري للشخوص. فالشخوص تتشابك وتتقاطع معها من الداخل والخارج معاً، ولكنها لا تكتسب وجودها وحيويتها من داخلها.

ومن ثم تلعب هذه المساحات خاصة حين تتماهى في الخلطية دوراً أشبه - في رأيي - بالعرائق والحوالز البصرية التي تحلّل الشخوص والعناصر الأخرى على التمرود، وتدمجها في الوقت نفسه، إلى اختراق واقعها والرتيب وكشف هشاشة الآخر وفوضى عتمته المستعارة.

فى هذا السياق يمثل الوعى بالمنظور دوراً هاماً فى كشف طبيعة الشخصوى الداخلية، وتنتج ميسون - إلى حد كبير - فى تحقيق ذلك. فهى تقرب المنظور وتبعده فى لحظات شديدة الحساسية والتوجس وتسمى إلى إحداث نوع من التوازن الموسيقى بين التكوين ككل ولحظات التدفق الواعية واللاوعية. وهى بهذا تحفظ للشخصوى جاذبية ما، ومسافة شغيفة فى متوالية البروح والصمت.

فالشخصوى تتجرد من قوامها الإنسانى الطبيعى، لكنها لا تصل إلى مرحلة العرى الواضح.. تتجاذب وتتصل بالآخر، تكبر وتتمش وتتكسر - أحياناً - لكنها تحتفظ ببهائنها الخاص. وفى لحظات كثيرة تكتسى بعريها وعطشها وتصونهما من التردى فى هوة الواقع المرير المخادع، ومثاهة الأحلام السقيمة العابرة.

ويؤزم التشابه الواضح بين تسجيع الكتلة وبناء الشخصوى حتى على مستوى اللون وتدرجاته وإيقاعاته وتوحيدهات الخطوط، إلا أنها يبدان دائماً كحركتين متضادتين ومتناهزتين للصراع ... ففى إحدى اللوحات يتسجد اللون الرمادى اللوحة ويترامى فى الخلفية بشكل انسيابى، وتتوزع مجموعة من الشخصوى الأنثوية فى مداخل اللوحة.. فتحتل واحدة نصفها الأعلى الأيمن وتحتل أخرى نصفها الأيسر السفلى. وفى جنبات اللوحة وينسب مدرجة تربط بين الأعلى والأسفل تتبع كائنات أنثوية أخرى داخل كتلتين مجوفتين مستطيلتي الشكل. وفى صدر اللوحة يقبع كائن أنثوى باحجام وملامح أكبر وأبرز من الكائنات الأنثوية الأخرى... وفى بقعة من الضوء الأبيض المصفوف بنشازات خفيفة من الأصفر البرتقالى والبنى الفاتح تنكشف حقيقة الشخصوى وتتفجر إيقاعاتها فى التواءات وانثناءات جسدية مسكونة بشهوة حسية خاصة. فالكائن الأنثوى القابع فى أعلى اللوحة يبدو فى حالة تعرير غير مكشوفة. والآخر فى أسفلها يبدو وكأنه يسعى إلى ذلك أيضاً، والكائنات الأخرى القابعة داخل الكتل المستطيلة تبدو فى حالة خوف وترقب، بينما يلعب الكائن الأنثوى الضخم البارز فى صدر اللوحة دور المحفز أو الممرض لإيقاع وحركة الشخصوى الأخرى. ونلاحظ أن هذا الكائن المقصود للوحة يتمتع بزوايا رؤية من كل الاتجاهات، وأن الشخصوى الأخرى فى حالة انجذاب إليه بزوايا نظر وكيفيات حركية وتعبيرية مختلفة. وكأنها فى حالة توق عارم إلى التوحيد به. أو بمعنى آخر، حالة توق للمودة إلى الرحم الأم. وفى الوقت نفسه مشحونة بمحاولة دائمة لاختراقه والتدرب عليه ومحاصرته من كل الجهات.

فى الكتلة اليمنى سنلاحظ التشابه بين بنائها اللونى وبناء بقية الشخصوى. حيث يسود البننى بتدرجاته المظلمة، وتلعب الخطوط الزرقاء والسوداء المتناثرة فى الصواف دوراً فى بلورة الشكل وإكسابه هويته وحضوره الخاص، سواء فى بناء الشخصوى أو الكتل المستطيلة. وتسهم البقع اللونية المتناثرة حول الشخصوى والكتل فى إبراز الفراغ الضوئى للون نفسه (أكريكل وأحبار مختلفة) وإضفاء أعماق وحيوات خاصة للشخصوى، وإبراز حركتها فى اللوحة بشكل ملموس.

يتكرر هذا التكنيك بشكل مغاير فى الكثير من اللوحات يعاضده فى كثير من الأحيان سعى دؤوب لتسطيح المنظور ونفى جاذبية الكتلة والمساحة عنه، وتهشيم الأبعاد المباشرة للفراغ والمتنسية فى ذاكرة المثلث والمربع والدائرة، ليتحقق للشخصوى حرية أوسع فى حركتها واكتشاف طاقاتها الداخلية المخبوة والمضمرة فى تسجيع الرؤية.

ويبدو لي أن ميسون أرادت أن يكون هذا العرض مختبراً تجريبياً تختبر فيه الكثير من مواجهها ورؤاها وهموها التشكيلية، وتفرغ الكثير من طاقاتها المخزونة. لذلك سمعت إلى أن تضرب بسهم في كل اتجاه. فهي أحياناً ترتمى في التجريد الكامل، أحياناً توائم بين التشخيص والتجريد، وتجرب في لوحات الوجوه «البورتية» تلعبها بملسات تجريدية حارة، وتنزع عنها كروكية الكليشيه وحيادية الخلفية، وتكسر توازنها العقلي والنفسي.

لكن وعلى الرغم من نجاحها الثلاث في الكثير من اللوحات إلا أنني لاحظ أحياناً عدم اكتراث واستسهاً بتوازنات الخطوط والشخوص في منظومة الكتلة والفراغ. مما يعطى إحساساً ما بتشتت التصميم واندياح نواظمه الفراغية واللونية. حيث تعتمد ميسون في إثراء الفراغ وتخصيبه على التدايعات والتقابلات والتقاطعات اللونية، وتراوحات مناخها وإيقاعاتها النغمية والبصرية بشكل يغلب عليه الارتجالية والعشوائية، الأمر الذي يجعلني إزاء شكل عائم على فراغ سديمي مبهم برغم ما يوهم به من أعماق واشتعال على السطح. ويجعل سؤالي عن الجملة التشكيلية الخاصة بالفنانة نفسها حذراً وقلقاً إلى حد ما.

وفي تصويري أن هذا ناتج عن العصبية الزائدة في ضربات الفرشاة وحفائث السكين، ومحاولة التعميه الدائمة والشوشرة على مركز الإيقاع وشد الشخص في الأشكال والعناصر إلى ركة الإيهام بالكرلاج، وبالأحرى كفكرة، كذلك اكتظاظ الفراغات الجزئية البسيطة بحزم خطوطية ويقع لونية بشكل يفقد توازنها الفني وتنسها الطبيعي.

ربما كان ذلك ناتجاً عن تكس الأساليب والتقنيات الفنية في بعض اللوحات خاصة اللوحات ذات الأبعاد الكبيرة التي يهيمن عليها التجريد من ألها إلى يائها، وتستخدم فيها طبقات مختلفة من ألوان الزيت وبعائن الأبهام على التوال... وهي تعتمد فيها على تكرار الوحدات الفنية والخطوط بشكل منداح ولا نهائي يصعب معه تبين الحدود الفاصلة بين خط الأفق وبين اللوحة نفسها، برغم الإطار الخشبي الخارجي «البراز» الواضح.

لقد جمعت ميسون في تطوير ملامحها الخاصة، ولورتها ودفعها إلى مناطق ومستويات تشكيلية جديدة. تجسد هذا بقوة في اللوحات التي تحمل وشائج ورائحة مفرداتها التشكيلية في معارضها السابقة.. لكن يبقى التحول الثلاث في لوحاتها الجديدة هو تعاملها مع الجسد وطرائق تشكيله فنياً. فهو تعامل ينأى عن الترهلات الحسية المباشرة والتشنجات العاطفية العجة، ويكتسب في الوقت نفسه، فاعلية الآخر، ويتحرك في نسج اللوحات كوحدة تشكيلية لها قوامها الخاص، كما أنه يشكل عنصر كشف وإضاءة لمستويات اللوحة الأبعد والأعمق، وتجذب طرائق تخفيه وتجليه معظم عناصرها... فكانه هو الآخر نفسه، وقد تلبس شكل الأنا...

تحية إلى ميسون صقل التي تكلف على فنها بداب وجلد وتدفعه إلى مناطق تجريبية أكثر غنى واتساعاً وفي الوقت نفسه تفرح بالخطأ ولا تفجل منه، لأنه فاتحة السؤال الحي والدهشة العميقة.

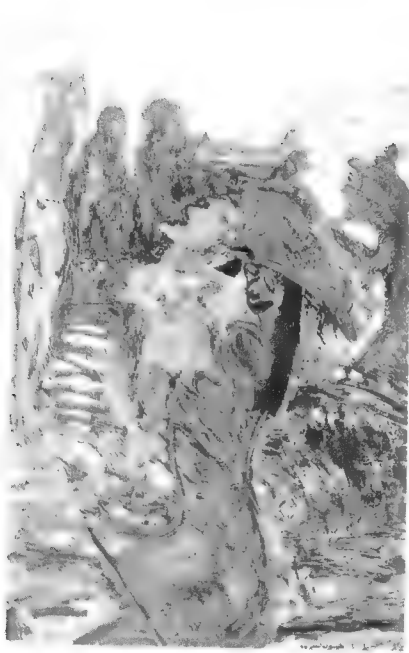














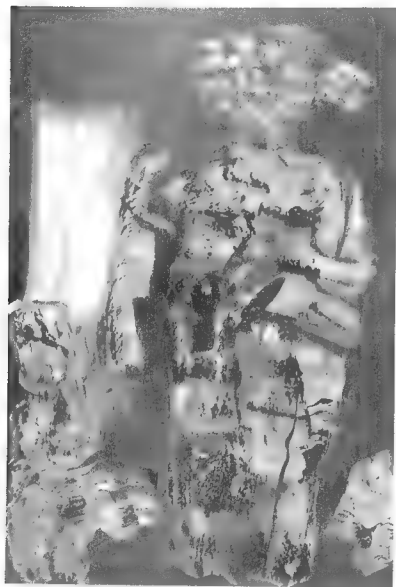


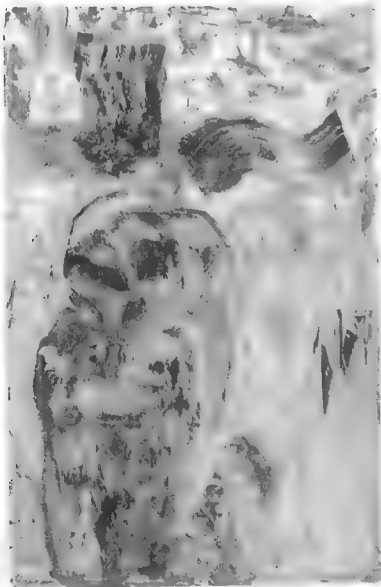














## أيها النمر يا جدنا وإبانا

لحظة

(١)

وتدور الطواحين:

كل شيء أعد لكى ينتهى

مثلما تنتهى دورة فى الهواء

بين فك الصباح وفك المساء

وإدنا معاً يا حبيبتى.

ولكن أمر الزمان الذى لا يُرى أو يُدان

نضى بيننا

شققنا مثل نهر يشق الحقول

فصرنا على ضفتين من النهر

كم ينبغى أن تسير الضفاف إلى بعضها

لكى تلتقى؟

وتدور الطواحين:  
 ساكتبُ أتي وحيدُ  
 وأنتك أعلى من الطير  
 تخفيك عنى الخوافي  
 وتبتنيك منى الظنون.  
 وأرسل صقريين من المي  
 عقابين من حضرة الحب ينطلقان  
 أقول: انتباني به  
 يطيران... حتى إذا حبيبتك السحابة  
 أو ارتجفت في السماء النجوم  
 ودار الذي دار خلف الغيوم  
 وقيل: اميطي يا طيورُ إلى الأرض  
 كرتي جديماً  
 تقدمت نحوى  
 يفوك تسران أو ملكان  
 وما أنت فوقى تماماً:  
 لماذا تضاف؟  
 اقترب  
 لست شيئاً سوى بيتك الأوى القديم  
 وأست سوى مدرجٍ لهبوط جناحك

(٣)

لحظة

وتدور الطواحين...

نظرتُ إلى مقعدين على النهر يقتربان  
وكنا صبيين يفتريان الحصى والزمان

ترقيق ماء لطيف على قدميك

وأزعجك البردُ نحوى

فأشعلتُ من حطب غامضٍ نار قلبي

وقلت: اقترب

هذه النار لى

أنا موقد في قرار عميق من الدهر

يصعد منه البخار

وأنت الذي أشعل النار في الماء

حتى استقامت لنا حورتان

إلى أبد الدهر

تنتحبان على ظلنا

(٤)

تعال نمش مرة

في القرار العظيم

قريبين من أصلنا في التراب

ومن فرعنا في الشجر

تعال

نقدس فوق الحجر

---

حِينَا  
تحت سقف النجوم

(٥)

لحظة  
وتنور الطواحين بأسرارها  
تقول الذي لا يقال.  
مر خمسون عاماً على هذه الذكريات  
وبهر على غمغيمات السؤال  
وانت على قارب قوسين منى  
قريبٌ كنيع  
وابعد من شفقتي للحياه  
كم تُرى عشتُ  
أو مت هذى الحياه  
افتشُ عنك  
واسأل صخر الجبال  
أدور كذئب يفتش عن طفله  
وأعوى  
إذا مالت الريح نحو الشمال  
(أتذكر حين اقتربنا من النبع  
- لم يقترب فمنا -  
فافترشنا الظلال  
ونمنا؟...)

---

---

تري كم ترى مر من أمد فوقنا؟  
وكم أوعدت من وعده؟  
نكم قدح البرق أسلاكه في الجرد؟  
ولم تنتبه...

كفصين نمنا على جدث أخضر  
كسرين في قلب ذاك الجبل  
أنادي إذا مر سرب الصجل:  
أخي يا ججل  
شبيهي إذا انظم الوعر  
واشد خواني، وغل...

أنادي  
وأصلي أصوتي  
ولا شيء غير الصدى  
يا ح  
ج  
ل  
يزغر كالعرد فوق الجبال

لحنًا (٦)  
وتدور الطواحين  
يفنى على قصب سابع  
ارغن الضفدة

---

وصفصافة كهلة تنحنى  
فوق عرس الذباب  
دوى خفيف  
كان كلاماً على صفحة الروح يُدوى  
كان لم يكن في المسكون سوانا

...

...

بعدنا كثيراً عن النهر  
وها نحن شتى  
على الأرض مستنفرون  
يتامى

وتتبع فينا الكلاب

ألا أيها النهر

يا جدنا وأبانا

تعبنا

(عليك السلام)

تعبنا

وضاقت بنا الأرض

فانزل بنا

إليك

لنفسك فيك التعب.



## لحظة

وتدور الطواحين

يهدر فحل المياه

والحمام الجميل الذي حرك الصغر يمشى

وتمشى على قدميه المياه

وهذا الهدير الذي يملأ النهر

أعلى من النهر يمشى

تدور الحياة كطاحونة فاجأتها السيول

تمرج القرى بالأناسيد

واللمح أعلى من الأغنيات

تبارك وجه الحياة

تبارك وجه الحياة.

منذ أكثر من أربعين عاماً، أي أوائل الخمسينيات، كان لقاؤنا المبكر، إدوار الخراط وأنا، التقينا على اتفاق كامل، وعلى اختلاف كامل أيضاً. كان التقاؤنا حول رؤية الواقع ورؤية الكتابة. وكان اختلافنا حول طبيعة العلاقة بين الواقع والكتابة وكان إدوار يغلب واقع الكتابة، وكنت أغلب كتابة الواقع. ومع ذلك كان يجمعنا الواقع وتجمعنا الكتابة، على أعمق ما يكون الفهم المشترك، وعلى أصفى ما تكون المودة.

وإدوار الخراط وجه من أبرز الوجوه الإبداعية وأشدها تميزاً في حياتنا الأدبية المعاصرة. له رؤيته الجمالية والفكرية المتسقة في غير انغلاق أو جمود، وهي رؤية يواصل بها بناء عالمه الأدبي مواصلة جادة متجددة، ويتجاوز بها الحدود دائماً ويعبرها إلى حدود أبعد وأعمق وأرقى. يحقق هذا في مجال الإبداع كما يحققه في مجال الفكر النقدي النظري. وأكد أقر منذ البداية أنه ليس ثمة فرق - عندي على الأقل - بين كتابته القصصية والروائية وكتابته النقدية، سواء من حيث وحدة الرؤية والقيم الجمالية والركائز المفاهيمية التي تقوم عليها كتابته عامة أو من حيث لغة السرد الغنائي الشعري المركز التي تتسم به هذه الكتابات. فلعل أغلب كتاباته النقدية أن تكون نصوصاً إبداعية مساوية للنص الأدبي الذي ينقده. ولعل قراءته النقدية المشهورة لقصيدة إشرافات للشاعر رفعت سلام أن تكون مثلاً يليقاً على ذلك.

ولهذا أعترف منذ البداية كذلك أن قراءتي لكتابته النقدي «الكتابة عبر النوعية» تكاد أن تكون قراءة لذميه الإبداعي والنقدي معاً. وإذا كان إدوار الخراط يطلق

## إدوار الخراط والكتابة عبر النوعية

في كتابه هذا، على اتجاه معين في الكتابات المعاصرة اسم الكتابة عبر النوعية، أو بتعبير أدق هو «النقد عبر النوعي» بما يتناسج فيه من تحليل نظري، ورفيق شعري إبداعي. فإن هذا لا يعنى إهداراً أو نقياً للقيمة النظرية الخالصة لنقد إدوار الخراط.

والواقع أن إدوار الخراط رغم استغراقه في الإبداع فهو من القلة القليلة في مجال النقد الأدبي التي تخرص على صك المفاهيم النظرية واستغلالها من حركة الإبداع الأدبي، وما أكثر ما يفاجئنا بين الحين والآخر، بين مرحلة وأخرى، بمفهوم نظري يؤهّنه تحديداً معرفياً لظاهرة أدبية أخذت تتخلّق. و الواقع أن صياغة المفاهيم هي أساس الفكر النظري عامة الذي نفتقده للأسف في تعاملنا مع مختلف شئوننا السياسية والاقتصادية والاجتماعية والفكرية والأدبية والفنية عامة.

وأخر المفاهيم التي صكها إدوار الخراط، وهو موضوع كلمتي هذه وأقصد به مفهوم «الكتابة عبر النوعية» واسمحو لي أن أتأمل قليلاً حول مفهوم عبر النوعية عامة في الفكر المعاصر، بل في عالما المعاصر متسانلا هو هل ظاهرة من ظواهر عصرنا الزاهر؟

دون أن أسفل في تفاصيل عديدة، هناك في المستوى الاقتصادي العالمي، مناسميه اليوم بالشركات المتعددة الجنسية أي Multinational وبالشركات المتعددة الجنسية أي Transnational عبر جنسية. وهي شركات تزيل الحواجز الجغرافية والإقتصادية باسم اتفاقيات الجات مثلا، فضلا عن سياسات إزالة الحدود السياسية واضعاف دور الدولة القومية باسم المصالح الكوكبية أو العولة، أي محاولة إزالة، بل إزالة الحدود الثقافية بالفعل

بتطور وسائل الاتصال والمعلوماتية، فضلا عن تقلص وسائل الاتصال عامة.

هل هذه العلاقات ذات السيولة الكوكبية تُلغى بالفعل الكيانات والمصالح والهويات الذاتية والقومية والمصلحية؟ هل هي علاقات موحدة وموحدة ومتكافئة أم تتسلّ مظهراً من مظاهر الجدل الصراعى بين التفرّد والاحتواء، بين الهوية والهيمنة لمصلحة طرف أو أكثر على حساب بقية الأطراف.

وإذا انتقلنا إلى مجال الدراسات العلمية الطبيعية منها والإنسانية، ألا نجد أيضا هذا التداخل والتفاعل والتبادل المعرفي بين العلوم فيما نسميه بالا- inter-disciplinary؟ لعل هذا التداخل يحقق أحيانا مناطق مشتركة بين بعض العلوم، ويقوم بهذا أحيانا علما جديداً بينها، وإن يكن في الوقت نفسه يحتفظ لكل علم بذاتيته المنهجية والموضوعية الخاصة.

أرجو ألا أكون قد أبعدت كثيرا عن موضوع كلمتي. وإن كنت أرى أننا بهذه الشطحة العالمية السريعة نستطيع أن نتساءل عن هوية المفهوم الأدبي الذي صكّنا لنا إدوار الخراط: (الكتابة عبر النوعية). هل هي ظاهرة من ظواهر عصرنا في مجال الكتابة الأدبية؟ فكما تتقارب وتتداخل الحدود، والتخوم والمسافات والأزمنة، تتقارب وتتداخل كذلك الأجناس والأنواع الأدبية، في مستوى الثقافة القومية المختلفة.. السنا نرى في بعض أعلام تد. من. إليوت هذه الظاهرة مثلاً. وعند غيره كذلك؟

الذي لا شك فيه اليوم، دون الضوضاء في يوتوبيا مستقبلية بعيدة، أن في الكتابة الأدبية العربية المعاصرة، هناك هذا التداخل بين الأجناس والأنواع الأدبية وخاصة

بين مجالى القصة والرواية من ناحية والشعر من ناحية أخرى.

وإن كنت أرى أن هذه الظاهرة ليست جديدة كل الجدة، سواء فى الأدب العربى، أو فى الآداب العالمية عامة كما اُشترت، وإن تكن قد أخذت تبرز وتتضخم فى بعض الكتابات على نحو متجاوز، مما دفع إدوار الخراط إلى أن يصكّ مفهومه هذا عن الكتابة عبر النوعية.

وهنا تصبح القضية هل نحن إزاء ظاهرة ازدياد التداخل والتفاعل بين الأنواع الأدبية المختلفة، مع احتفاظ كل نوع أدبى بخصائصه النوعية، أم نحن إزاء ظاهرة تشكل نوع كتابى مختلف جديد؟

دعونا نتأمل أولاً ماذا يقصده إدوار الخراط بمفهومه هذا؛ يقول إدوار الخراط عن الكتابة عبر النوعية فى تقييمه لكتابات بدر الديب وهى عنده النموذج الأمثل لهذه الكتابة يقول «إنها الكتابة التى تقع على الترخيم بين الأنواع الأدبية المعروفة من قصص وشعر ورواية وتاملات ونجوى (...) وتعتبر الصدور وتُسقطها بين الأجناس المألوفة والطريقة تتخطاها وتشتمل عليها وتستحدث لنفسها جِدَّةً تتجاوز ماثورات التاريخ الأدبى وتتحدى عُلَماء الأَن». ص ٢٨.

على أن هذا النص، وإن يكن يستلزمه إدوار الخراط من قراءته لكتابات أخرى مثل كتابات يحيى الطاهر عبد الله الأخيرة، وبعض كتابات لاعتدال عثمان ومحمد المخزنجى ومنتهصر القفاش وابتهاش سالم وبخاصة ناصر الحلوانى ونبيل نعوم جورجى.

إلا أن الملاحظ فى هذا النص أنه يُعرّف الكتابة عبر النوعية تعريفين مختلفين: الأول هو كتابة تقع على الترخيم من الأنواع الأدبية المعروفة، مما يكاد يوحي بأنها ملتقى لأنواع مختلفة ومتعددة دون أن تلغى خصوصية كل منها، أما التعريف الثانى فى نهاية النص فيتجاوز ويعبر تلك الأنواع المتعددة والمختلفة، ويمتد إليها ويستحدث نوعاً جديداً يتمدى به «العُلم السائد فى ماثورات التاريخ الأدبى» على أن الأرجح وخاصة لو عدنا إلى مقدمة الكتاب، أنه يشير إلى هذه الظاهرة الأدبية باعتبارها نوعاً متميزاً له موقعه الخاص وله مكانته الحق والجدير به بين الأنواع الأخرى. ص ١٧.

على أننا فى الحقيقة لو راجعنا نصوص بدر الديب سواء تلال الغروب التى عرض لها إدوار الخراط فى هذا الكتاب، أو كتاباته الأخرى، لوجدنا نوعين أدبيين مختلفين متميزين هما: أولاً الشعر بكل ما يعنيه مصطلح الشعر من معنى لو استبعدنا الوزن والقافية بالمعنى التقليدى ويشتمل هذا فى مقطوعات «حرف الماء» بشكل خاص، ولوجدنا ثانياً القصة أو الرواية. ولعل رواية «إحسانة قنرغ» وبعض قصص أخرى أن تكون نموذجاً كذلك للرواية والقصة بكل ما تعنيه الرواية والقصة من معنى، دون أن ينفي هذا، قوياً قنرغ من الشعرية فى بعض صفحات الرواية، أو قنرغ من السرد الحكائى فى بعض فقرات من مقطوعاته الشعرية الخالصة. ونستطيع أن نؤكد القول نفسه فى كتابات يحيى الطاهر عبد الله. أقول هذا دون أن انتأض مع ما سبق أن كتبتُه عن يحيى الطاهر عبد الله من أننى أقرؤه شاعراً أكثر مما أقرؤه قصاصاً... بل أكاد أعده واحداً من ثالوث شعري متقارب الملامح مع الأبنودى

ما هو خارج اللوحة، فضلاً عن الإضاءة الخارجية، ومع ذلك تظل اللوحة لوحة. وكذلك الشأن في المسرح، ليست أقصد مسرحية مثل بنك القلق لتوفيق الحكيم التي يُطلق عليها اسم مسرح رواية، فإنها في الحقيقة نص مزيج ثنائي البنية، فيه البنية المسرحية جنباً إلى جنب مع البنية القصصية، ولكني أقصد المسرح المتجسد المؤدّي تمثيلاً، الذي نجد فيه نصاً أدبياً حوارياً، وربما شعراً، ومناجاة، ومرسئلي، وتشكيلاً حركياً، ورقصاً إلى غير ذلك ويظل مع ذلك مسرحاً.

بل نستطيع أن نكتبين في العديد من النصوص الأدبية المعاصرة القصصية والروائية والشعرية تداخلاً لتقنيات فنون أخرى كالسينما والمسرح والفنون التشكيلية، دون أن يلغى هذا أدبيتها العامة أو نوعيتها الأدبية الخاصة.

إن القضية في تقديرى لا تتعلق بظاهرة دمج نوع أو جنس أدبي جديد هو «القصّة - القصيدة» أو «الكتابة عبر النوعية» على حد قول إدوار الخراط، بل القضية هي تطور اللغة الأدبية سواء من حيث أساليب سرديها أو بنيتها التشكيلية بتطور الخبرات الذاتية والاجتماعية والقومية والإنسانية، فضلاً عن تطور المعارف والتكنولوجيا واتساع أفاقها وتفاعل الثقافات والإبداعات المختلفة واختلاف المواقف والرؤى وهي أمور تحتاج إلى الدراسات التفصيلية المتأنية التي تتعلّق بالكثير من علم من العلوم بدلاً من حصرها في مصطلح أو مفهوم مفقٍ مطلق.

على أن التداخل والتفاعل أو ما يمكن أن نسميه بالانتابح Osmose أو التمازج بين الأنواع والأجناس الأدبية والفنية المختلفة أو ما يمكن أن نسميه كذلك

وإمل نقل، بل أراه في الحقيقة شاعراً بالمعنى الشعبي، أي شاعراً حكاة «برؤيته المكثفة للخبرات الإنسانية وجمعه بين العلم والوصف، بين التقرير والإيهام، بين الواقع وما فوق الواقع... فضلاً عن تنمية عباراته وتجسيده للمعنويات والأمسايطير. (ص ١٢١) كتاب: أربعون عاماً من النقد التطبيقي) ولم يقتصر حكى هذا على كتاباته الأخيرة التي تكاد أن تكون شعراً خالصاً، بل حكماً على مجمل كتاباته التي تتراوح وتندرج في رحلة سرديّة من المستوى القصصيّ الخالص إلى البنية الشعرية أو شبه الشعرية الخالصة، في نصوصه الأخيرة. ومع ذلك تظل التفرقة واضحة بين القصة القصيرة والطويلة عنده وبين مقطوعاته الشعرية أو شبه الشعرية. ونستطيع أن نكتبين هذا التمايز وهذه التفرقة في كتابات اعتدال عثمان، محمد المخزنجي وإبتهال سالم، ومنصور القفاش وناصر الحلواني ونبيل نعيم جورجى. سنجد في كتاباتهم القصة بكل ما تعنيه القصة من هدوء، وسنجد في بعض كتاباتهم ما يُلَبِّ على الطابع الغنائي الشعري، وقد تختلف النسبة وتتراوح بين السرد القصصيّ والغنائي الشعري في بعض كتاباتهم، ولكن الحدود تظل واضحة بين بنية السرد القصصيّ والبنية الشعرية، دون أن تلغى إحداهما الأخرى.

والواقع أن هذا التداخل والتفاعل بين الأنواع الأدبية، نجده في بعض التعابير الفنية، كالفيلم السينمائي الذي تتداخل فيه أنواع أدبية وفنية مختلفة دون أن تخرج عن كونه فيلماً سينمائياً، كالفن التشكيلي الذي قد نجد في بعض لوحاته ما يجمع بين الرسم والحفر والنحت والتجسيد بل والعلاقة المادية مع

بالخصائص الأسلوبية intertextualite، ليس وحده هو الأساس الذي يبنى عليه إدوار الخراط مفهوم «الكتابة عبر النوعية».

فلو كان الأمر كذلك حقاً، لما اختلفنا كثيراً، بل لكان اختلافنا اختلافاً محدوداً بين القول بالتداخل والتفاعل أو التناص بين بعض الأشكال والأساليب الأدبية والفنية مما يعبر عن ظواهر أسلوبية وسردية جديدة، وبين القول بأنها ليست ظواهر أسلوبية سردية جديدة فحسب بل ترقى إلى نوع أدبي جديد قائم بنفسه كما يقول إدوار الخراط. لكن... سيكون اختلافاً في تحديد دلالة ظاهرة جديدة بغير شك وتسميتها. وعلى أن إدوار الخراط لا يقف عند حدود هذا التداخل بين الأنواع الأدبية ليقول بهذا النوع الأدبي الجديد بل يضيف بعداً آخر يميز هذه الكتابة ويضفي عليها طابعها عبر النوعي هو رؤيتها الخاصة. قد نجد فيها سمات سردية خاصة ولكن هذه السمات لعلها في تقديرى لا تختلف كثيراً عن الكتابات السيرالية أو ما كان يسمى هو بالساساسية الجديدة. رغم تمييزه بين هذه الحساساسية الجديدة والكتابة عبر النوعية.

فالحساساسية الجديدة عنده مثلاً كانت تتسم كما يقول بالتضخيم بين الواقعي والحلمي ويتداخل الأزمّة وشاعرية اللغة والرؤية والتباس الأمثلة وكسر النمطية وتفتت الشخصيات والأحداث. إلا أن الكتابة عبر النوعية (أو القصة - القصيدة) فقد تجاوزت كما يقول إدوار الخراط هذه الحساساسية الجديدة وأصبحت تتسم بسمات أخرى، ليشير في مقدمة كتابه إلى بعض مظاهرها السردية - مثل الرجاسة - على حد قوله - أي الإيجاز وضيق المساحة الزمنية، ومثل موسيقية الجملة

والتركيب ومثل الكثافة والتركيز وإن كنت أرى أنها لا تختلف كثيراً عن سمات مايسميه بالحساساسية الجديدة. على أن إدوار الخراط يشير داخل فصول الكتاب إلى سمات أخرى لهذه الكتابات عبر النوعية تجمع بين جانب السرد وجانب الرؤية مما مثل: الرجاسة الدلالية، وسرية المرجع وأنها احادية الدلالة، وقصد الموقف البطريكي، وأنها تتسم باللا محدودية، والاقتراب من الجوهرى والابتعاد عن الظاهر السطحي، فضلاً عن الطابع السقالي اللايقيني والتواصل بين الأحاسيس الشبقية، والصوارى اللغز، والطابع الدرامى الشمعوى والفنانى، والجمع بين التناظر والتناقض والاتساق بالتضاد والخيم بين المتناقضات وانعدام الصبغة والأحداث المتصلة والمنفصلة والجوانبية، الباطنية والخفاء، السردانية، القويّة، وكتابة الغيبية أو خبيئة الكتابة، ووجه خاص العمق الصوفي. إلى غير ذلك من السمات في السرد أو في الرؤية التي تختلف بين كتابة وأخرى، ومن مستوى وآخر وإن تكن في مجملها تشكل الطابع الأساسى العام للكتابة عبر النوعية، على أن العمق الجوانى والصوفي يعدّ من أبرز ما يميز هذه الكتابات عند إدوار الخراط وله دلالة خاصة عنده فليس يعنى به نسكا أو رُعداً أو خرقاً مرقعة أو دروشة أو تجرداً من متاع الحياة الدنيا، بل يعنى به نوعاً نجد مصداقه كما يقول فى أعظم الصوفيّين العرب أو غيرهم، من النشوة والعشق ونشدان الإلهى فى لحم العضوى الجسدانى، واستحالة الحسية إلى تسام دون أن تفقد أياً من الحيوانية الشبقية ليصبح عمقا دينيا خالصا، بل إيهاءً توراتياً وإسلامياً فى بعض الكتابات وبخاصة كتابة نبيل نعيم جورجي.

وهكذا نتجنب أن الكتابة عبر النوعية عند إنبوار الخراط ليست مجرد امتزاج بين القصصى والشعرى، بل تكاد تنقسم أساسا بمحق وجدانى صوفى ورؤية حسية شبقية شمسائية درامية فضلا عن غنائيتها الشعرية. إن هذه السمات هى السمات الأساسية للكتابة عبر النوعية، فإننا نستطيع أن نجدها فى رواية مثل هاتف المغيب لجمال الغيطانى أو اعصاب البصر لحيدر حيدر دون أن تجعل هذه السمات منها شيئا آخر غير نوعيتها الروائية الخالصة كذلك.

حتى النماذج الذى درسها إنبوار فى كتابه، فإن هذه السمات المشتركة بينها وإن تماثلت فى مظهرها الخارجى، فإنها مختلفة فى دلالتها، باختلاف رؤية كل منها واختلاف فلسفاتها، فما أشد الاختلاف فى الدلالة فى تقديرى بين شاعرية السرد فى كتابات محمد المخزنجى واعتدال عثمان ويحيى الطاهر عبد الله، وشاعرية السرد فى كتابات بدر النقيب وناصر الحلوانى ونميل نعوم جورجى، وهذا أمر طبيعى. إنها على تنوعها واختلافها تجليات سرية ودلالية جديدة فى مجال القصة والرواية والشعر، تكشف عن ظاهرة مشتركة فيما بينها ولكنها لا تصنع نوعا أدبيا جديدا. على أن أهم وأبرز ما يميز به كتاب إنبوار الخراط عن الكتابة عبر النوعية، ليس القول بنوع أدبى جديد، وإنما كشفه الذكى العميق لبعض السمات السردية فى هذه الكتابات القصصية والشعرية الجديدة التى قام ببراساتها فى هذا الكتاب، بل وتمجيده لبعض دلالاتها وإن يكن بشكل عابر اللهم إلا وقفته التأويلية التفصيلية لكتابات نبيل نعوم جورجى.

على أن قرأته النقدية عامة، تركزت على السمات التعبيرية السردية لهذه الظاهرة الأدبية وكادت أن تُغفل دلالاتها. وإنبوار الخراط كان واعيا بهذا وعيا كاملا. ولهذا نراه يقول فى كتابه «قد يَنُ لِقارئ معين من قراء هذه النصوص أن يتساءل: أين الإنسان؟ بمعنى الإنسان «الواقعى» الذى يعيش فى المجتمع الذى نعرفه هذا، فى هذا المربع من الأرض، وفى هذه الحقيبة من الزمن؟ ويوجب إنبوار الخراط لا إجابة عندى إلا أن أدعوه، مرة أخرى إلى قراءة هذه النصوص كما ينبغي أن تُقرأ أى أن يقرأ لا كما يدعو الكتاب الذين سموا أنفسهم «واقعيين» وأست أظهم الواقعيين يضى، ولكن كما ينبغي أن يُقرأ «الواقع» المعقد، الفنى المتعدد الطبقات، المفتوح الدلالات الذى ينسرى تحتَه الحلم والشعر وجموع التصوف جميعا، ثم يقول «إن سرية هذه القصص - القصائد وسحرقتها تتيحان لك إدراكا أعمق وأقرب إلى الجوهر لهذا الواقع الأعمق والأقرب إلى الجوهر. ولم يكن من الممكن أن تُكتب هذه النصوص إلا فى هذا الموضع من التاريخ ومن العالم، ولكن لعل مزيته أنها، على تاريخيتها، يمكن أن تتحدى التاريخ» ص ١٣٣.

وسنجد هذا الرأى مطبعا فى تأويله لقصص نبيل نعوم جورجى فى قوله «إن هذه القصص تدرى فى بيئة تاريخية، معاصرة أو غابرة، لكنها مفارقة للتاريخ، وملاصقة للزمان اللا زمنى» ص ١٥٣. وهكذا يقول إنبوار الخراط بالتاريخية ويلغيها، ويقول بالجوهر، ويجعل من التاريخية صنو الجوهر ويجعل منهما حقيقتين مطلقتين مفارقتين للتاريخ والزمان. ولهذا كان من الطبيعى ألا يهتم إنبوار الخراط بإبراز الدلالات المختلفة لهذه النصوص الأدبية التى يدرسها، مكتفيا

بتحديد سماتها السردية والروائية المجردة ورغم أنه يعترف بأن هذا النوع من العمل الفني الذي يدرسه لا يمكن إلا أن يكون نابعا من السياق الاجتماعي الحضاري الذي يعيش فيه الآن وهنا. ص ٨٨ - ٨٩، وأنه بهذا نو دلالة تاريخية، فإنه في دراسته النقدية له يتعالى على هذا السياق التاريخي الزمان مكانا وزمانا باسم ما هو جوهري لا زمني وبالتالي لا تاريخي.

ولكن حتى هذا الجوهري واللا تاريخي لا نكاد نتبين دلالتهما في هذه النصوص التي يدرسها إلا بإشارات وملقطات وإطباعات عابرة. ولهذا يغلب على هذا النقد الطابع الانطباعي الاستبطاني المجرد، على حين يتضائل فيه الهامش التحليلي والتأويلي، وبهذا يقترب كما سبق أن ذكرنا في البداية من البنية الإبداعية الغنائية للنصوص التي ينقدونها، بل والمقصود هو نفسه - الإبداعية.

وليسمح لي إدوار الخراط أن ادعيه في النهاية: ففي فترة من فترات كتابه هذا القيم يتحدث عما يسميه **بالنقد النهم**، وفي تقديري أن إدوار الخراط ناقد نهم يتميز بقدره ساحرة على الإغواء، يتلفظ النص الأدبي يلثمها، يتمسك، يعيد ترتيب عناصره، يبرز بعضها يتجاهل بعضها الآخر أو بتعبير مسرحي وسينمائي يقوم بإخراج النص أو بالتعبير الانتقائي يوجده من

جديد، وقد أصبح له اسم ورسم وسمات خاصة تدور في فلك أدب إدوار الخراط وروايته الفنية الخاصة، ملبعا، لابد أن يكون في هذا النص - ولو جزئيا - ما يؤهله لذلك وإلا فليس له اسم أو رسم أو سمعة أو حتى مجرد الانتساب إلى ما يمكن أن يسمى بالأدب.

إن إدوار الخراط مدرسة إبداعية نقدية متميزة بغير شك، يتمتع من خبرة حية بالغة الرهافة والعمق المعرفي والوجداني، ويضيف إضافة بالغة للفن والخصوصية إبداعا ونقداً إلى أدبنا العربي المعاصر، ويسعى لتعميم مدرسته الجمالية بل وتسبيهاها. وهذا حقه، ولكن هذا الحق لا يعني استكار مفهوم أدبية الأدب وتقليص إبداعاته المفتوحة المتنوعة في سمات جمالية أو دلالية محددة معينة، وجعل هذه السمات نوحاً أدبيا جديداً متميزاً قائما بذاته بين الأنواع الأدبية القائمة التي يكاد يتهمها بالعقم.....

نختلف اختلافاً كاملاً - ربما - مع إدوار الخراط في ما يضيفه من تسمية على ظاهرة أدبية جديدة لا شك في وجودها وكان لايزال من أبرز دارسيها ومبدعيها، ولكننا نتفق معه اتفاقاً كاملاً كذلك... في الحاجة دائماً إلى التجرد والتجاوز الجمالي والدلالي والنقدي، الذي يُعد أدوار الخراط أيضاً واحداً من أبرز وأشجع رواة.



## الموعـد



عند الفجر خرجت، نادتنى زوجتى فلم التفت إليها.

انطلقت سريع الخطى، وبرغم إحساسى بشئ ينقل القلب قليلاً لعله بقايا حزن قديم يلات منتشياً حد الفرح لأننى ذاهب للقاء الأصدقاء بعد غيبة طويلة فى يوم من أسعد أيامنا.

تمهلتن فى السير عرية تاكسى قديمة، اطلت من نافذة بابها السائق متسائلاً ففتحت الباب، وانضغت إلى الداخل، التفت تحية الصباح فريدها السنق باسمأ.

كان وجهه القنصى الشاحب ثابت اللحية، وشفتاه الكبيرتان متشققتين، سالننى ببسمة وبدد عن وجهتى فاشترت له بيدي إلى الامام فى الشارع الطويل الواسع الذى لا تبين له نهاية، وقالت إنه لأبد يعرف طريقه.

سارت السيارة ببطئ، وصدر منها صوت كركرة، قال السائق:

- مهنتنا شاقة، وزمان هذه الأيام لا يقدرين.

أخرجت المظروف الصغير من جيب سترتى، وقدمته له حتى يطمئن إلى، تسبل بنفس البسمة الودود:

- ما هذا؟

قلت وأنا أبادهله الإبتسام:

- فيه كل شئ.

---

أمسك المظروف وهو يسند بذراعه مقود السيارة، نظر بداخله ورمقني بنظرة متسائلة، أبستمت وغمزت له يعينى فأطال إلى أن نظري ببسمة مرتبكة وهز رأسه، قلت، لابد أنه تأكد من أنني الشخص المقصود.

وقف عند أول منعطف وواجهني ببسمة زائد ارتباكها، وقال بتلعثم:

• أنا أسف.. كنت أعمل طوال الليل، وعلى الآن أن أذهب إلى بيتي، والعربة كما ترى لا يمكن أن تقطع مسافة طويلة.

نظرت إليه بحدة فأجفل، وبدأ في عيني خوف، وقال:

• أنا أسف.. لا أريد شيئاً منك.

قلت لا يمكن أن يكون هذا السائق هو من بعثوه إلى ليأخذني إلى اللقاء الهام فنزلت من السيارة وأنا ساقط على نفسي لغفلتي، هم الضيق بأن يتسرب إلى نفس فطردة حتى لا يبدو نشوتي، وصاح السائق قبل أن ينعطف في الطريق الجانبى:

• حافظ على المظروف، عليه اسمك وعنوانك

كان غمو الصباح في أزاح العتمة، وأنبأت الشمس البارغة عن يوم هاء، نظرت في ساعة يدي، وخشيت أن أتأخر عن الموعد وقلت منتراً، سرت خطوات، قلت إن السائق الذى كلفه الأصدقاء بأخذى إليهم لابد أن يتعرف على من علامة إعطاها الأصدقاء له.

أقرب تاكس فلوحته له فتوقف، ركبت لى جانب السائق والقيت تحية الصباح مزدها دون أن يلتفت إلى، بدا وجهه الأسمر الوسيم جاراً، سألنى عن وجهتي فأشرت له بيدي بما يعنى إلى الامام، انطلق بالسيارة، كانت أحدث وأكثر جدة من الأولى، يد السائق من النوع الذى يرغب عن الكلام، قلت إن مثل هذا السائق الكتوم هو الذى يصلح للمهنة التى كلف بها، قطع مسافة كبيرة من الطيق الطويل، قلت:

• قيادة السيارة لساعات عملية شاقة

قال دون أن ينظر إلى، ودون أن يعلو وجهه أى تعبير:

إذا لم يكن القائد منتبهاً وإذا أعصاب قوية يمكن أن يرتكب كثيراً من الحوادث.

وانطلق وجهه الجاد بقسماته المحددة، بدا كارهأ لائى حوار.

وأبطأ سير السيارة فى ميدان واسع تتلفع منه عدة طرق، ونظرت إلى عينا السائق متسائلة فأخرجت له المظروف، رمقني بنظرة استفهام فقبته من يده وأنا أقول:

• فيه كل شئ.

---

---

ونظر داخل المظروف وانمقد ما بين حاجبيه الكثين، وحدهنى بنظرة طويلة فاحصة، ابتسمت له، وقلت:

- لابد أنك تعرف كل شيء.

أعاد إلى المظروف، وأوقف العربة وهو يقول:

- يمكن أن تنزل هنا.

نظرت إلى الميدان الواسع، قلت:

- ولكننى أعرف أن هذا الميدان ليس المكان الذى كلفت بتوصيلى إليه قال بلهجة حازمة:

- أرجو أن تترك السيارة، ولا أريد منك شيئاً

قلت:

- يجب أن توصلى إلى وجهتى.

وزفر متافئاً:

- يالفتاح يا عليم.

قلت لابد أن دور هذا السائق أن يقطع بى مسافات محددة ليكمل توصيلى سائق آخر.

تركت السيارة وأنا انظر فى ساعتى، قلت نشوتى وزاد ثقل قلبى، خطر لى أن أقف قريباً من وسط الميدان حتى يرانى السائق المكلف بإكمال حلتى من أى اتجاه.

مر أكثر من ربع الساعة دون أن تهر أية سيارة، زادت حدة حرارة الشمس وسال من جببى العراق، وأجسستا بالتعب يخلخل سائقى، وكان إنهاك الليلتين السابقتين اللتين لم يغمض لى فيهما جفن ومزقنى فيهما القلق والصداع قد حط على دفعة واحدة.

أخياً ظهر تاكسى، عربة جديدة، تمهلت بالقرب منى، ونظر إلى سائقها فسارعت بالركوب، قلنا إن هذه العربة الجديدة ستوصلنى إلى مكان اللقاء قبل أن يفوت الموعد.

بدت العربة من الداخل أنيقة وفاخرة، بدا غريباً أن تكون تاكسى لا عربة خاصة لشخص ميسور الحال، كان السائق عريض الكتفين، وجهه الممتلئ تلوح عليه علائم العافية والشبع والراحة، يرتدى «كاسكيت» ذهبى اللون، ويمضغ لباناً، سألنى بطريقة متعجلة:

- إلى أين؟

---

---

يبدو أنه لابد أن على سائقي العربات المكلفين بتوصيلي أن يسألوا هذا السؤال التقليدي، قررت أن اتخطى عن بقية الحذر القليل الذي كنت أحرص عليه فقلت:

- النيل.

تسأل نون أن يلتفت لي:

- عند أي موضع من النيل؟

قلت:

- ميدان التحرير.. عن كوبري قصر النيل.

انطلق بالسيارة وهو يندن بأغنية أسمعه لأول مرة

استرخيت في مقعدى الوثير المريح، عاوندى الانتشاء وخف مايشغل القلب، تخيلت لقائى بالأصدقاء، نويت أن أحلى لهم كل ماحدث منذ أن خرجت من بيتى وما كان من السائقين الآخرين، تواتعت أن يتندر الأصدقاء على غفلى فطنى أنهم يمكن أن يرسلوا إلى عربة قيمة يكركر مسطورها ليأخذنى إلى لقائهم الهام فى هذا اليوم بالذات.

أخرجت المظروف وقدمته للسائق ففتحه بحركة سريعة من يديه وهو يلوك لبانته، نظر فيه فاحصاً، ولّبه وأعاد النظر فيه، روماني بنظرة متسائلة من عينيهِ الرمانيتين اليقطين، قلت:

- فيه كل بشى

فقال بشى من الحدة وهو ينطلق بالسيارة:

- ليس فيه شئ.. إنه فارغ.

ضحكت:

- انظر فيه مة أخرى

فالوقف للسيارة دفعة واحدة وهو يمشى إلى بالمظروف:

- المظروف فارغ، ولست ممن يسهل استغلالهم، أريد أجر لى الآن.

هل أخطأت للمرة الثالثة؟... هل وصل بى الغباء إلى هذا الحد؟

---

---

قلت مهتسماً:

- ستأخذ أجرتك هناك، وصلني إليهم ولا بدأنهم سيعطونك أجرتك وزيادة. ضرب بيدي على مقود السيارة الملتصق، وقال مكثراً:

- قلت إعطني أجرتي الآن.

قلت مرتبكاً وقد راد إحساس بالثعب:

- سأنزل.. لا ب أنني أخطأت.. أنا أسف.

والتوت تكتشية وجهه، ومد يده إلى باب السيارة يحول بيني وبين النزول:

- لن تترك السيارة حتى تدفع أجرة المسافة التي ركبتها.

نظرت في ساعة يدى قلبي، كان الوقت قد جاوز الموعد المحدد بنحو الساعة، هل حدث للأصدقاء شيء فلم يتمكنوا من إرسال عربة تأخذني إليهم في الموعد الهام؟

قال السائق بعصبية:

- هيا.. لاتضيع وقتي.

لم يكن معي أي نقود لأنني لحظة أن قررت الحزمة لي من بيتي لم أأخذ غير المظروف الذي وجدته إلى جوار سريري.

قلت:

- ليس معي نقود..

ومد يده إلى كفتي:

- سأأخذ حتى ملابسك

أيقنت من فوات الموعد، استبدت بي اليأس والإنهاك، خطرت لي فكرة فقلت وأنا أزيح يده عن كفتي:

- بيتي قريب، وصلني إليه وساعطيك أجرتك

واستدار بالسيارة متجهماً

دلالة على الطريق لي بيتي والرؤية تغميم في عيني وترتمش، أوقفته أمام البيت، قلت وأنا أهم بالنزول:

- لحظة واحدة وأحضر لك أجرتك.

---

---

فقبض على ذراعى:

- اعطني رهنأ حتى اضمن عودتك بأجرة السير والانتظار.

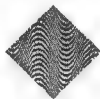
شل عتلى بالحيرة والياس، ماذا يمكن أن أعليه وأنا لا املك شيئاً ذا قيمة؟.. خلعت ساعتى وأعطيتها له فقلبها فى يده فاحصأ، وأطبق عليها كفه، وقال بجفاء:

- أنا فى انتظارك.

فتحت لى زوجتى، ونظر إلى وجهها المزين المتعب وهمت بالكلام فاندفعت إلى غرفة نومى افتش عن حافظة نقودى، واحسست بالدوار وغامت الأشياء فى عيني، واوشكت أن اقع فارتيمت على الفراش.

إستيقظت بعد وقت لا اريه، ثلثت حولى، وأدركت إننى فى فراش وفى حجرة نومى، تذكرت فى لحظة خاطفة كل ماحدث، تسألت، هل كان حلمأ من الأحلام الكثيرة التى تطاردنى فى الغفوات القصيرة التى تتخلل أرقى المستمر؟ ومددت يدي تحت الوسادة فلم أجد ساعة يدى.





## رؤيا حرف الدال

حبة ثوت تختبئ بذاكرتي  
 مذ كنت صبياً اتسلق أشجار الثوت  
 وأنس في موسيقى الملكوت  
 وأصحو أريد نيل قميص أخى محمود  
 «ثوت» «ثوت»

.....

كان قطار الجسد الواحد يطلق صفارته  
 فى أرض البهجة «ثوت» «ثوت»

.....

ثقل الزمن بطين خطيئته  
 دار الزمن بحمى سادته  
 مثل ترويح الحلم اليانع أحياناً

---

و

لَ

قرون

الكاپوس الحامض

أحياناً أخرى

فانطلقا التوت بذاكرتي وانفردت موسيقى المكوت

و

فَ

رُ

يمام الذيل الخفيوه ببلتا اليتم

فكانت دال الحلتا

دال الذمّع

ودال الذمّ /

.....

صار اليتم طريقى

وهديل الذيل طريقى

.....

دار الذيل المائلُ

والتيس الأخضر واليابسُ

والهبوبس الحابسُ

والصلب المتجمدُ

والنصهر السائلُ

---



---

و

ا

ن

ح

س

ر

ا

ل

ماء

و...

مغنطني ثعبان النفط

ولدي خلى حتى سمعت /

... وهي أفقت صرخة

.. حُبست

بقعر فجيع النفط

طمست لسمعت سكرت

على حد السقطة من ياسي

وكسرت على شهقة يتمي كاسي

ورضيت بصخرة حزني نائمة كالصخرة

لرضخت /

... وتمت ولدت صرخة:

.. بنفط السقطة

---

---

لطخت/

...

(إن النقط حصيمي وغواية يامى

و

ج

س

ي

م

ي

أخرجنى من فردوس السنبلة

وشطانى

حتى صار اليتيم الاخضر جالى ومقامى وتميمة أيامى

.

.

.

.

تسألنى «أرى»\*

و«الناهيد»\*\*

- هل تحت خريطة حزنك حلم لا يأسنُ

هل يحمضُ؟

أو أغنية تنبسط كرويا

---

ونشيد لا ينقبضُ

.....

يلجمنى الكابوسُ

يفك إسارى حرف الدال:

• دلنا الدمع

ودمع الدلتا

ودم الدالين/

.....

يفحُ النفطُ

ويتنفخُ الناموسُ

وتندفق الأسئلة

الخضراءُ

من فاصلة الماء.

(\*) (\*\*) اربى وناميد هما ابنتا الشاعر.

---

## المقالة



جامع صوت زميله محذراً في نبرات واضحة:

« عليك أن تقابله، فهذا شيء ضروري للغاية، خاصة ولكما ببعض علاقة قديمة.

تذكر أنه لم يقابله منذ سنوات طويلة، على الرغم من أنهما أبناء حي واحد، وكثيراً ما كانا يشتركان في وسائل اللهو والتسلية، وللاعب الطفولة مع الآخرين. لم يكونا صديقين، كما لم يكونا بالبعيدين عن بعضهما، والمفارقة الساخرة، أنهما تجمعما في عمل واحد عندما وصلا إلى سن العمل والتوظيف، وكانت الأمانة قد باعدت بينهما، وتلك الحالة هي التي أنشأت الكثير من الحساسيات والتحفظات، خاصة والصديق كان يعمل في سلم الترقى والمستولية بسرعة غير طبيعية، وهو ماجعلهما لايتلاقيان، إلا مصادفة وعلى فترات متباعدة، وفي كل ذلك تاهت المعرفة وشبه الصداقة القديمة، كما لم تربطهما المنافسة أو الصراع؛ وكان كثيراً مايتلقى أخبار صموهه الدائم، مع تلقيه للثرثرات التي تتناول وضعه، حتى وصل إلى المركز المرموق الذي استقر فيه.

لم يذهب إليه، وإن كان قد حاول لأكثر من مرة إظهار نفسه أمامه، فكلما صادفه كان يتقدم نحوه محيياً إياه تحية ذات تقدير خاص، برفع يده اليمنى إلى أعلى رأسه، بدون أن يقدم جسده مائلاً قليلاً نحو الامام كما يفعل الكثيرون، الذين يسرعون لتحيته، فلا يتلصقا أمامه أو يبيد أنه لامبال، الكل يخشاه ربما عن إعجاب أو حسد، أو خوف، أو عن تقدير، فلقد أصبح السيد الأكبر في المبني كله، هو رئيسهم، لكن البعض يتعامل مع حضوره كزلى أمر، أو كولى للنعم، أو كانه معجون

من طينة أخرى غير طينتهم، فصنعوا حوله هالة من الروايات تأسست على أشياء مادية صرفة، فهو يجلس في غرفة ذات اثاث فخم إلى حد كبير، بينما الجميع يتراصون في حشود وتجمعات داخل المكاتب، كما يقف ببابه لراش، له سميت الحراس في غلظته واستملاء قامته، وقلة الكلمات التي يليقها عن السيد صاحب الذات المصونة، والأخرون لا حراس أو سعاة، أو حواجز تمنعهم كقطع يتداخل بعضها في دوائر متسامية ومتقاطعة، وزميله هذا واحد من هؤلاء الذين لهم حظرة ما على إمارة صغيرة داخل المملكة الكبيرة التي على رأسها السيد، وتتكون إمارته من مجموعة من الموظفين والموظفات الذين يتراصون وراء مكاتب كالأصابع البلى بعد تلاشى لونها الحقيقي.

وبين يوم وآخر كان يفاخته صوت زميله في لوم ملحوظ:

« ألم تقابله بعد؟ »

حاول أن يقول له إنه لم يقابله لأسباب عديدة، خشى أن يبورح بها أمامه، حتى لا يكون في كلامه ما يمس ويضع زميله داخل المملكة، فهو غيره كصاحب حظرة، ويستطيع أن يلتحم الواقع الكبيرة، ويتدخل في أمور لا تلتفت انتباهه هي، كما أنه يعتبر نفسه الأقرب للسيد بدرجة كبيرة تتجاوز اقتراب من يعملون معه منه، بينما مثل هذه الأمور هو غير مهيا لها تماماً لكي يباريه فيها. والسيد لا يلتفت إليه كلما التقى به مصادفة في الطرقات، أو أمام باب المملكة وحوله الحراس. كما أنه لا بد قد نسى سنوات الصبا في الحى القديم، كما نسى أو تناسى الفترة التي تم بينهما فيها نوع من الاحتكاك نتيجة ظروف تتجاوز العمل الوظيفي، وأنه لن يتذكره أبداً، وكيف يواجهه ويأى عبارات يلاقيه بها في أول المقابلة، وبأيها يختم مقابلته معه، وكيف يتعامل معه إذا كان كلما التقى به لا يجفل ناهيته. أجاب زميله:

« في الحقيقة أننى كلما طلبت من سكرتيرتي، أو من حارس غرفته أن التقى به - اتنتنى الإجابة بأن السيد إما غير موجود أو أنه مشغول للغاية.

تذكر أن الفتاة التي استخدمها السيد كسكرتيرة أولى له طلبت منه أن يوضح لها الأسباب الحقيقية، التي تدفعه للقاء السيد، مما أشعره بنوع من الخجل، فكيف يتحدث مع فتاة في سن ابنته عن الباعث وراء رغبته في لقاء السيد؟ وكان على طرف لسانه أن يخبرها بأنهما كانا صديقين وزميلين منذ سنين طويلة في سنوات الصبا، وحتى في محسكرات الشباب، وأن السيد كان يستشيريه في أشياء كثيرة، كما قدم له الكثير من الخدمات في ذلك الوقت لكنه خشى من تأويل أية عبارات يتفوه بها، كما عن عليه أن يقف ببابه شاكياً مما يقع عليه من عنت بعد خبرته الطويلة في دولا العمل السائر كل يوم، وأن عدداً غير قليل ممن هم أحدث منه تولوا مواقع أفضل من موقعه الذي جمد عليه منذ عدة سنوات.

قاطعه زميله:

- الليم هو موجود، وإن يستغرق لقائك به سوى دقائق معدودات، بعدها تحل جميع المشكلات.

أجابته:

- أعرف أنه موجود في كل يوم، لكنه مشغول دائماً كما يقولون، فوقت ليس ملكه وحده.

خشي أن يصرح بأنه يظن أنهم يتعمدون إخفاء وجوده عليه..

فهو إما خارج المملكة، أو أنه يعيش لحظات استرخاء بعيداً عن ضجيج العمل وظروفه، أو أن ذاته السامية لا تريد لقاءه..

سأل صديقه:

- ألا يمكن أن تحضر تلك المقابلة؟؟

أجابته:

- بالطبع يمكنني ذلك، ويجب أن أحضر أثناء وجودك معه، ساتي فجأة حتى لا يشكك أحد في حضوري معك وتزكيتك.

أنهى حديثه مُقراً.

- إذن عليك تدبير الأمر.

ظل لأيام يتعيا لتلك المقابلة الجلية التي سيتقرر عليها مصيره في السنوات القادمة، كما انشغل في التفكير في العبارات التي سيتقوه بها أمامه. وكيف يطلب منه وهو صديق الصبا، ما يريد أن يطلبه؟ وهل يبالغ في تقديم فروض الولاء والطاعة؟ أم أن في هذا تصغيراً من شأنه أمام السيد الكبير؟ وبماذا يظهر أمامه؟ هل لابد أن يرتدى حلة كاملة في ذلك الوقت شديد الحرارة والرطوبة؟ الأبد من رابطة عنق تشد قامته أمامه أم لا؟ وهل يبدأ حديثه معه باسم الله ويستشهد ببعض الآيات القرآنية - كما يراعى في الأفلام؟ وهل يكيل له كلمات المديح وينص باللائمة على السيد السابق سلفه؟ أم ينوه عن النجاحات التي تحققت في مملكته منذ تربيته أمرها بفضل ديمقراطيته واستماعه لأراء الآخرين، وفتح بابيه للجميع؟ وأي العبارات ينتقيها لكي يلقيها أمامه؟ وبماذا يجيبه لو سألته عن أحواله الخاصة؟ - أيكذب عليه ويقول إن أحواله على مايرام؟ أم يصدق القول ويصرح بما يعانيه في حياته، وأنه أخرج ما يكون إلى إنصافه؟ وبماذا يجيبه لو سألته عن أحوال مملكته، ومن الذي يبدى الرضى عن إدارته، ومن الذي لا يرضى ويتضرر من وجوده؟

احترار في كل ذلك، كلما بدا أمامه تساؤل ما سرعان ماثلته وتوالت عنه تساؤلات أخرى لانهائية - ظل متشككاً في وضع حلول لها. وكان يظن أن زميله الآخر سيفكر معه في مثل تلك الأمور، لكنه تركه بمفرده على وعد أن يحضر المقابلة. ولم يكن متأكدًا من حضوره، لأنه يضع في حسبانته أقصى الاحتمالات، ويتمنى من قرارة نفسه لو تقابل مع السيد مصادفة مستبعداً فكرة عرض موضوعه كأمريهم، لأن القضية نسبية، وهو يعرف أن أوقات السادة مثله لاتسمح لهم بالاستغراق في التفاصيل.

استمر لفترة طويلة في حالة تأهب للاقاة السيد بلا جدوى وكلما سأل عنه قيل إنه غير موجود، أو إنه بالخارج، أو إنه يحضر أحد الاجتماعات المهمة، حتى كاد ييأس من المقابلة، وفجأة بينما هو جالس بين جموع المرظفين حضر ساعي مكتب السيد وحاربه، وطلب منه لقاء السيد الذي ينتظره في الحال، وعندما أسقط في يده، وأحس بالامتنان للسيد الذي لايد عرف أنه يريد، ومن ثم فرغ نفسه من المقابلات السامية لكي يستمع إليه.

تقدم بخطوات حية مترددة تجاه حجرة السيد الفضة المصفحة برفائق النحاس، وسرعان ما تقدم الساعي وفتحها له. وفي لحظات قصيرة كان في مواجهة السيد الذي يجلس إلى مكتبه المهيّب الزاخر بالتحف والأشياء الثمينة، التي تراصت على سطحه اللامع، بينما زميله يجلس إلى أحد المقاعد التي تراصت في مواجهة مكتب السيد. ويأصابع خائفة مد يده ليسلم على السيد الذي قدم له يده الكريمة في جبر، كمن يقدم بركاته لأحد مريديه. وقف صامتاً للحظات، بينما عيناه ترسلان خيوطهما ناحية زميله الجالس...

بادره السيد:

- أهرف أنك طلبت مقابلاتي عدة مرات، فمعدرة!

أجاب:

- في الحقيقة... أن...

وسرعان ما تاهت كل العبارات التي أعدها من قبل حتى يلتقيها أمام السيد، وبدأ لسانه يتلعثم، حتى انقلبه صوت زميله:

- إن زميلنا رجل مخلص، ويكن لك الكثير من المشاعر الطيبة، ويطمح في عطف سيادتك لتأكيد وضعه، حيث فاته الكثير من الفرص السابقة.

---

عندها تكلم السيد:

- انقول لي عنه؟ - إننى أعرفه جيداً، وأعرف الكثير عن أفكاره منذ سنين الصبا، وحتى سنوات الشباب، وأذكر عندما  
عشنا لأيام متواصلة داخل أحد المعسكرات. ذلك منذ بداية التحاقنا بالعمل.... أتذكر هذا؟

من رأسه علامة الإيجاب والامتنان، بينما صوت زميله يرتفع:

- وهذا هو مانفعه لكى يلتبس من سيادتكم النظر فى أمره.

قاطعه السيد:

- لكنه كان دائم الزهد فى مثل هذه المسائل، وإننى أعرف أنه طوال ثلاثين سنة لم يطلب أن يحتل موقعاً، أو يشرف  
على عمل أو يستثنى من شيء.

جاء صوت الزميل، وهو ينظر إليه:

- لكن المسئوليات الآن... وسيادتكم أدرى بكل شيء.

وتحدث هو فى حرج:

- ثمة أشياء كثيرة تغيرت كما تعرف سيادتكم.

استطرد السيد:

- إننى أذكر عبارات له كانت مأثورة ظل يفتوه بها دائماً، وكنت أجسده وأريد أن أستطيع سبك مثل تلك العبارات.

أحس أن الكلام موجه إليه هو شخصياً. أجاب:

- كانت ظروف مختلفة، هى التى تشكل وعينا وكلماتنا.

قاطعه السيد:

- أه.. مثل تلك العبارة التى قالها.. ألا تزال تتحدث بهذه الطريقة القاطعة فى الحديث؟

من رأسه بطريقة لامعنى التى بقدر ماتمنى الإثبات، بينما رأسه يدور فى ما بعد كلمات السيد التى لم تكن متوقعة.  
كان يريد أن يقول له: إنه الآن رب لأسرة مكونة من أربعة أشخاص، وإن الظروف الشخصية القديمة، التى تقابلا اثناهما



---

أصبحت الآن بعيدة المنال، وإن كثيراً من الأحلام يستحيل التفكير فيها الآن لافى تحقيقها... وإن.... وإن....

وفى النهاية جاءه صوت السيد قاطعاً وهو يعزل من جلسته:

- لسوف نتظر فى طلبك، وقد فهمت ماتريد، لكن عليك دائماً أن تقابلنى دون سؤال، أو تردد، وكلما أردت شيئاً اطلبه مباشرة، ولو أنك فى الحقيقة أهملت نفسك قبل أى شىء آخر طوال السنوات الفائتة.

وصلته تلك الكلمات لتلج صدره، وتشعره بأن السيد رجل طيب، وأنه مازال الفتى ابن الحى الشعبى الذى لا ينكر المباشرة، وأنه يقدر شخصه الذى خبره منذ سنوات طويلة، وأن الإهمال الذى وقع عليه لابد سيزول. وسلم عليه شاكراً فى تقدير وإجلال زائدين متمنياً له دوام النجاح.

ظل بعدها لشهور طويلة منتظراً تنفيذ ماوعده به السيد بلا جدوى. انتظر حتى يدعوه للقاء، وكلما حاول أن يتصل به كانوا يقولون له إنه غير موجود، أو إنه مشغول جداً.

عصره إحساس متزايد بالذنب تحول إلى نوع من العقدة، كما نذب كثيراً فى قرارة نفسه على مقابلاته مع السيد والتحدث معه كما تمنى ألا يأتى اليوم الذى يلتقى به مصادفه كما كان يرغب من قبل، وتمنى أيضاً ألا يلتقى بوجه زميله الذى زين له المقابلة ولجعه إليها دفناً تحت تأثير حاجته الخاصة التى يعرفها.



لم تعد الكتابة السردية الجديده تفرق كثيراً بين ما هو سردي تخيلى، وما هو تقريرى وثائقى. ولم تعد تعباً بمسئلة المرجعية ومضاهاة الواقع، والاستجابة لقوانينه الخارجية. لأن النص الجديد، وقد انطلق من وعيه المرفه بنصيته، يهتم أساساً بقوانينه الجمالية الداخلية أكثر من اهتمامه بمشاكلة هذه القوانين لما عداها. ويدرك أن كل العناصر تتحول فى داخله إلى أدوات خصبة ينسج منها مباحته. وأنه ما أن يشرع الكاتب فى سرد قصة ما حتى تبدأ العملية السردية ذاتها فى تخليق ألياتها التى تتصافر فيها العناصر التخيلية والتقريرية معاً لبلورة الدلالات الكلية للنص. وقد أدى هذا إلى إسقاط مسألة التجنيس فى لا وعيه، والاعتراض من مناهل مجموعة متباينة من الأجناس الأدبية التى كانت مسألة التعدى على الحدود الفاصلة بينها من المحرمات الأدبية القديمة. لكن الفوارق التجنيسية بين الأنواع السردية المختلفة تلعب مع ذلك دوراً حيوياً فى عملية تلقي هذا السرد، وتحدد مسارات تأويله. لذلك فإنه إذا ما كانت الفوارق التجنيسية من الأمور التى لا يابه بها الكاتب الحديث، بل ويعتمد فى بعض الأحيان الإطاحة بها وانتهاك حدودها القديمة، فإن النقد، وهو نشاط تحليلى تفكيكى، ينشغل بالمحددات التجنيسية إلى حد ما لأنها توجه القراءة، وتروى عملية الفهم والتأويل، ومن هنا يعرف النقد جنساً أدبياً معيناً مثل السيرة الذاتية بأنه يعتمد على تماقد ضمنى بين المؤلف والقارئ بأن ما يكتبه المؤلف هو سيرة ذاتية *Pacte Autobiographique*، ومن هنا تبدأ عملية التلقى هى الأخرى انطلاقاً من نفس هذا التماقد، أو الاتفاق الضمنى وتحقيقاً له. لكن الدارس لتحولات نص السيرة الذاتية فى الأدب العربى الحديث،

عزى السيد كوابات

## المتاهة النصية وألق الذاكرة فى مواجهة تردى الواقع

منذ أول نص في هذا المجال (الساق على الساق فيما هو الفارياقي) لأحمد فارس الشدياق عام ١٨٥٥، وهو نص رائد وسابق لزمته بكل معنى الكلمة، وحتى أحدث النصوص الصربية في هذا المجال وهو رواية رشيد الضعيف الجديدة (عزيزي السيد كواباتا) عام ١٩٩٥، يلاحظ أن أحد أبرز التحولات النصية هو نقض هذا التعاقد الضمني، وفسخ افتراضاته المسبقة لأشكال عفرى ناجم عن إغفال هذا التعاقد أو التغاضي اللاإرادي عنه، وإنما بشكل عمدي يتغيا إدخال القارئ في المتاعمة وإحكام إغلائها عليه. كما يلاحظ أن هذا التحول النصي يتناظر مع تحول تصويري آخر يتعلق بتغيير طبيعة مفهوم الذات العربية لنفسها، ولدورها في العالم، ولطبيعة هذا العالم من حولها.

فإذا كانت الذات التي تطل علينا من نص سردي من أجمل نصوص السيرة الذاتية في أمبنا العربي الحديث مثل (الأيام) لطفه حسنين هي ذات وثيقة بنفسها وبمشروعها، وبهويتها، تطرح على القارئ مشروعا الذي انتشلها من وعاء الجهل والخرافة والعمى، فإن هذه الثقة مع تعاقد النص الصريح مع القارئ على أنه سيرة ذاتية Pacte autobiographique يرغم كل استراتيجيات السرد النصية التي تستخدم ضمير الغائب، وتخلق مسافة بين بطل السيرة ورواها، لا تكشف لنا عن طبيعتها إلا في نهاية الجزء الأول. لكن نصوص العقود الأخيرة السردية التي تعتمد حياة كتابها مادة لها، ومجالا لتناولها ومسائلها عن منطق مساراتها، لا تطرح علينا شيئا من هذه الذات الواثقة بنفسها وبهويتها وبمشروعها، إنما تقدم لنا ذاتا مهشمة الروح والموقف، منقسمة على نفسها، مثقلة بالمشك في كل شيء بالصورة التي ينتاب معها الشك هوية النص نفسه وطبيعة العقد

الضمني الذي يجره مع القارئ. فلم يعد النص وقد فقدت الذات التي تطل علينا منه ثقتها بكل الرواسي والمسلطات قادرا على التسليم بهويته، أو راغبا حتى في قبول محدثاتها القيمة. ومن هنا تجنبت الكثير من هذه النصوص من أعمال إناوار الخراط الأخيرة كلها، حتى كتاب **وعوف مسعد** (بضعة النعامة)، طرح نفسها على أنها سير ذاتية لأصحابها، بالرغم من أنها كذلك، بل وبالرغم من استخدامها لأسماء أصفياء هؤلاء الكتاب الحقيقيين دون أي محاولة للتخفي أو اصطناع أسماء وهمية لهم. وأثرت أن تندرج ضمن محدثات الرواية التجنسية، معلنة عن نفسها بأنها روايات بالرغم من أن الأواصر التي تربط عليها بعبية كتابها لا تقل بأي حال من الأحوال عن تلك التي تطرحها علينا (الأيام) والسير الذاتية الباكرة لسلامه موسى وسيد قطب وأحمد أمين والعقاد. لكن هذا التجنيس الإشكالي ليس مجرد نتيجة آلية لتفتت الذات أو شكيتها، أو حتى تجليات السياق الإبداعي المعاصر أو الحساسية الأدبية فحسب، ولا هو مجرد هرب من مشاكل التماهي بين الكاتب وطله وما قد يجيله ذلك عليه من مشاكل كما كان يزعم **توفيق الحكيم**، ولكنه أيضا نتيجة للتناوب العكسي الذي تطوى عليه هذه النصوص بين شك الذات في نفسها، ووعي النص القوي بصنيتها. فتلك الذات الجديدة التي فقدت يقيناتها السابقة، ولم تعد تمسك بالاضطلاع بدور أساسي في الواقع، ولا تبرز على الزعم بقدرتها على السيطرة عليه، أخذت تزج جهل عنايتها للنص، وتوسع أفق استراتيجياتها بشكل كبير، وتسعى للسيطرة على أليات توليد المعنى فيه. لا عن طريق تحديد هذا المعنى بإسباغ قدر لا متناه من التعددية الدلالية والالتباس عليه. فإزاء عالم عربي يزداد تردبا يوما بعد يوم لا يجد النص مفرًا من أن يبالغ في القه

واختلافه عن هذا العالم المتردى في الزمن العربي الرديء.

**رواية وشيد الضعيف الجديدة** (عزيزي السيد كواباتا) من هذه الأعمال التي تثير عددا من القضايا المتعلقة بعلاقة النص الروائي بنص السيرة الذاتية. صحيح أنها تطرح علينا نفسها من اللحظة الأولى باعتبارها رواية، وهي بالفعل كذلك في مستوى المستويات، ولكن روايتها تتسم من البداية بالانقباض، لأنها تطرح نفسها كرسالة موجهة - كما يؤكد العنوان - إلى الكاتب الياباني يا سوناري كواباتا (١٨٩٩ - ١٩٧٢) الذي فاز بجائزة نوبل للكذاب عام ١٩٦٨، ومات منتحرا عام ١٩٧٢. هي إذن رسالة موجهة إلى شخص نعرف جميعا أنه مات قبل أكثر من عشرين عاما، ولكنه ليس مجرد شخص عادي ولكنه كاتب فريد، وكان أول كاتب ياباني يفوز بجائزة نوبل، وستقرأ في النص إشارة إلى إحدى رواياته (المعلم) أو (مباراة الغو) التي قرأها البطل / المؤلف وأحبها، وهي رسالة تثير سؤالا: لماذا كواباتا دون غيره من الكتاب؟ ولم اختيار كاتب ميت/ منتحرون كاتب حي/ معاصر؟ يطرح النص على أكثر من إجابة، بعضها بالتوازي: مثل «أنا متأكد من أنك لا ترى في الشر ما يدعوك إلى الريبة، فذلك ولع إجتيازي عليك» (ص ٧)، أو «إني سجد فيك العربي الناس، الذي يستسلم لي صبة بالأيام القادمة، وبالأمكنة القادمة» (ص ١٢)، وبعضها الآخر بالمفارقة: مثل «تمنيت أن أؤلف مثلك رواية اتكلم فيها عبر حدث عادي، عن الصدام بين هراء العصر، القصد العدائية المتحدية للندرة، وأهل الأرض، القصد التقليد، وذلك رغم ما عدني من اعتراض على طريقتك في بناء الرواية - مع تقديرى لها بالتاكيد» (ص ١٨) أو «دعنا أن أسوكوك في الكلام يسعى إلى بلوغ

نهايته، على طريقة الهندسة الساعية إلى الشكل الناجز - لكن فهناك منفذ متفتح بلا ريب على الطبائع الأخرى» (ص ٢٠)، التوازي والمفارقة من الإجابات للحتملة بلاشك، لكنها ليست الإجابة المرجوة أو الوحيدة. خاصة وأن الرسالة/ الرواية/ السيرة تنتهي بملاحظة ختامية تقول «أرجو أن يتسع وقتك للإجابة» (ص ٢٢٤)، وهي ملاحظة تبدو موجهة للقارئ الذي يعرف أن كواباتا قد انتحر، والذي لا يفوت الكاتب - أي وشيد الضعيف - أن يذكره بهذه الحقيقة في متن الرسالة/ النص. (ص ٢٢٤ و ٣٠ و ٧٠ و ٢١٠).

وتفتح هذه الملاحظة النص على أفق تأويلي مغاير يضع كواباتا في مقابل القارئ، ويضع الياباني في مقابل لبنان، ويضع الكتابة في مواجهة الكتابة بنسب درجة وضوحها في مواجهة الواقع. فرسالة وشيد الضعيف موجهة إلى كواباتا الاستعاري والفعل معا. فالاستعاري فيه لا ينهض على أن ما نقرأه رواية تلجا إلى شكل الرسالة كحيلة سردية فحسب، ولكنه يتصل كذلك بأنه كاتب رحل عن هائلنا قبل اندلاع الحرب اللبنانية المفعمة التي تمد الرواية أحد وسائل تناولها، وبالتالي فهو ينتمي إلى عالم ما قبل الحرب، والذي تنفسل به الرواية قدر انشغالها بالحرب ذاتها وتحيله إلى مسألة تنفكس على صحتها صورة الحرب من ناحية، بينما تكشف شروخها عن انتاب الذات الغربية فيها أجنة العنف والانقسام الذي انتاب الذات الغربية قبل الذات الوطنية نفسها. والفعل في يشير إلى المفارقة بين أسلوب الكتابة اليابانية، والأسلوب السائد في الكتابة العربية المعاصرة، فلعبة اللغة، واللعب بها، والكشف عن صدورها هي الأخرى من موضوعات هذه الرواية الهلعة كما يشير إلى المفارقة بين عالم الياباني

قراءة النص حتى نتكشف أن هذا الالتباس التجنيسي يوافقه التباس تشفيسي يحكم إفسار لعبة اللثامة النصية على صعود البنية، ولعبة الهوية للثبسة على صعود الدلالة. لأن الرواية، وإنقل النص، حتى تظل الروائية صفة واحدة من صفاته المتعددة، تبدأ بتقديم شخصيتها للثبسة منذ اللحظة الأولى بطريقة تؤكد تماهيها مع الكاتب/ المؤلف وإفراقها عنه في وقت واحد. دكتت سارا في شارع الحمراء، في بيروت، حين رأيته فجأة فظننت للحظة أنني أرى نفسي! اعتقدت أولاً أنني أرى أحداً شديد الشبه بي، لكن سرعان ما تبين لي أن في الأمر أكثر من شيء، فقلت إنني أنا أمام واجهة زجاجية أو مرآة تنكس فيها صورتى بوضوح مريب، لكن الصورة كانت تسير باتجاه آخر، وينقلة مسجلة، ولياس غير لباس. فليست هذه صورتى، بل هي أنا نفسي. إنني أرى نفسي! (ص ٧) هذه البداية للثبسة شديدة الصلة بعالم رشيد الضعيف الروائي، المشغول بالهوية للثبسة والمغشاة والازدواج التكرارى، بل توحدك أن تكون مقتطعة من إحدى رواياته السابقة، خاصة وأن النص/ الرسالة / الرواية / تقيم جسوراً تناصية مع رواياته السابقة (المستبد) و (مسمة مستهدفة بين النعاس والنوم) و (غفلة التراب). لتحكم معها خلق اللثامة النصية التي تتحول فيها النصوص إلى مرايا لبعضها البعض، كما تحول الراوى إلى مرآة للبطال، والبطال إلى طيف الكاتب، والكاتب إلى قرين للراوى، في هذه العلاقة الدائرية المستمرة. بل إن هذه الجملة الافتتاحية تلفت نظر القارئ إلى وثائق العلاقة بين المغيرة والتعاضل في عالم هذا النص. فمسير الصورة باتجاه آخر، وينقلة مختلفة، ولياس مغاير، لا يفصم علاقتها بالأصل بل يولد هذه العلاقة، ويكرس التباسها معاً.

الهادئ نسبياً بالمقارنة بعنف العالم اللبناني الذى يتفتح عليه وعى الطفل في رواية رشيد الضعيف بقدر ما يفتح على مكونات العالم الأخرى. فالعالم اليابانى الذى يتجلى عبر كتابات كواباتا هو نقيض هذا العالم اللبناني حيث الذات الوطنية المنشطرة على ذاتها منذ نعمة إغافرها، وتفتح وعيها على العالم، والتي تميل هذا الانشطار إلى حرب ملاحة لأن النص يكشف لنا عن الأجنة الأولى لهذا الصراع في التعارض الحاد بين الأب والأم، وبين الطفل والبالغ، قبل أن تجسد دما في ساحة المدرسة، يترزع حياة أعز أصدقائه جميل. كما أن الكتابة الأدبية اليابانية هي تقويض الكتابة الأدبية العربية السائدة التي يهتم النص بكشف عورتها. لأن لعبة الرسالة التي ينطوى عليها العنوان تضع الكتابة في مواجهة الكتابة في الوقت الذى تجعلها فيه أداة لسبر أغوار الواقع، والكشف عن اليات الاحتراب الداخلى فيه.

لأننا ما إن نلقب الصفحة الأولى من النص حتى نقرأ إعلان النص عن هويته التجنيسية باعتباره رواية. فبعدنا هذا الإعلان إلى العنوان لنفكر فيه من جديد، ولنضفى عليه طابعا رمزيا أو استعاريا. خاصة وأن النص يفتح لنا بعد صفحات قليلة من بدايته عندما يقول مضطربا كواباتا: «اسمع لى بملاحظة أوجهها، ليس إليك بالتاكيد، فانت دار، بل إني قارئ آخر محتمل قد تقع هذه الرسالة بين يديه» (ص ١٩) مؤكدا وعيه بالقارئ المحتمل الذى يتوجه إليه النص برغم إصراره المستمر خلاله على ترجيه خطابا إلى كواباتا. هذا الإصرار الذى ينطوى على تصديق ضمنى لهذا القارئ المحتمل، والذى لن تبهله الرسالة كاملة بكل إحالاتها المضمرة، إلا إذا تفرغت له إمكانات التلقى الأبدى التي يتمتع بها من تتوجه إليه مثل كواباتا. وما إن تبدأ في

الذاكرة هي الوجود، وهي الحياة. وهذا ما يدعوه لأن يؤكد في أكثر من موضع أهمية الذاكرة، ولم يبق إلّا أن يستوفى على ذلك. إلا الذاكرة، أقصد ذاكرتي الشخصية، وذاكرتي سند أكيد لي. سند لا يرقى إليه شك. (ص ٢٤)

فالذاكرة هي محور هذا النص الأدبي وغايته معاً، فهو نص عن الذاكرة، وهو نص / الذاكرة الذي لا انفصال فيه بين ذاكرة النص وذاكرة المؤلف / الراوي/ البطل. فالذاكرة فيه هي الريف النصي للمفيدة وللإبداع، الذي هو نيش الذاكرة، وترسيم لها في الوقت نفسه، لأنه يفسني عليها المنطق، والبنية، ولا تسلم الذاكرة نفسها في هذا العمل من النقض. فالعمل الذي اعتمد الهوية المكتسبة أساساً له، لا يمكنه إلا أن يفسني إشكالياته على الذاكرة نفسها. فهو شديد يؤكد «إن لي ذاكرة يا سيدى كواباتا، لو شئت استعدت بها لون كل نهار سر على. من لحظة ولدت، بل من قبل ذلك وحتى الآن. هذه نعمة عظيمة» (ص ٢٤) ولكنه ينقض هذه النعمة نفسها، ليس بالمبالغة وحدها، لأنها ذاكرة تذكر ما حدث قبل وجودها، ولكن لأنه يرفض لنا في النص شواهد ضمنتها. فلسنا في هذا النص بإزاء الراوي المصوم من الخطأ، وإنما بإزاء راو تسهوا ذاكرته عن تذكر أن جاجارين صعد إلى القضاء عام ١٩٦٠، فيذكر أن ذلك كان عام ١٩٥٩، (ص ٦٢) واختيار هذا الحدث التاريخي العلم لتذكير القارئ بأن الذاكرة بطبيعتها ضنون، يستهدف إرفاق الشك على أحداث أخرى لا يملك القارئ دليلاً على مدى صحتها أو خطئها. لكننا لسنا هنا بإزاء سر. وأقبح نهم فيه بمصاديق الذاكرة، ولكنه سر من نوع سر لورانس ستيونز الشهير في (تروسترام شاندى). تمنية بنية ذاكرة العمل الداخلية أكثر مما تمنه

ويؤكد النص طبيعة هذه الهوية الإشكالية المكتسبة منذ البداية، حينما يتوجه إلى كواباتا: «بما أنى أنا رشيد شخصياً، المحدث وموضوع الحديث، فاسمح لي بملاحظة أوجهها، ليس إليك بالتأكيد، فقلت دار، بل إلى قارئ آخر محتمل قد تتبع هذه الرسالة بين يدي: أنا رشيد الذي أحدث السيد كواباتا، لست رشيداً المؤلف تماماً. يعنى المؤلف أنه أوجدنى. وأعترف بأنى خاضع له خضوعاً كبيراً. لكنّ لكن هذا الخضوع ليس كلياً، بل جزئياً أو نسبياً، وبهذا الخضوع الجزئى أو النسبى أتميز عليه تميزاً هائلاً. ثم إنى وإن كنت صنيع مخيلة المؤلف، فالمؤلف أيضاً صنيع انفصالى عنه، فأتا مراته وأتقاربت ليس أحادى الاتجاه بل فى اتجاهين. فمن أراد إن من مساكمة المؤلف لأنه الفنى، فما عليه إلا مساكمتى لأننى أولفه أيضاً. فمن يجرؤ؟» (ص ١٩) هنا نجد لنفسنا بإزاء منطق السيرة الذاتية الروائية الجديد. ليس منطق الكاتب الذى يروى لنا عن نفسه من منطلق الذات الواقعة من نفسها وعالمها وما فيها، والمنفصلة عنها فى الوقت نفسه. ولكن منطق الكاتب الذى يدرك أن الكتابة تكتبه فى الوقت الذى يكتبها فيه، وأنه لا وجود للذات أو الهوية خاج اللغة وبها وأن الجدل بين الكاتب والمكتوب أعمق كثيراً من التصورات السابقة عنهما: وأن عملية الكتابة هي عملية التصوير، الاستمر، والتخليق المستمر للرؤى والأفكار والشخصيات، بصورة تتدادح معها الفواصل بين الحقيقي والمتوهم. وأن كل ما يملكه الكاتب فى هذا المجال هو الذاكرة الشخصية التى يمتاح منها مادته. لذلك كان طبيعياً أن يؤكد رشيد: للكاتب/ الراوى/ البطل: «عندما أقول لا أذكر، يا سيد كواباتا، فهذا يعنى أنه لم يحدث» (ص ٢٥) فالذاكرة هي دليل الكتابة، وروسلتها الهادية، وغايتها معاً، وما لم تحتفظ به الذاكرة يساوى بالقطع ما لم يحدث: يساوى العدم لأن

مصادفية هذه الذاكرة الخارجية، ويهتم بإحكامه المتأمة النصمية حول القارئ قدر اعتماده بسرد ما يروي له. سرده يدور كله على الوتر المشدود بين الاغتراف من الذاكرة ومساحتها الدائمة، ولكنه مع ذلك قاصر على صياغة سيرة بطله/ رايوه/ كاتبه الذاتية الجديدة، وعلى طرح أسئلتها للمحة: لماذا أبدى كلتنى بروه زج به فى غابة من الدم والظلم والتمويه؟ (ص ١٨٤).

ولا يميل مثل هذا النص إلى تقديم إجابات على أسئلته، لأن ما يهمه هو طرحها. ولكن من يتأمل أحداث تلك الحياة الحافلة التي تمي ذاكرتها ما حدث قبل ولادة بطلها بزمن غير قصير، والتي تروي، بتفاصيل مذهشة الدقة عملية ميلاد صاحبها، ووقائع طفولته الحافلة بالأحداث، ومغامرات الصبا الأولى، ورحلة المعرفة واكتشاف جغرافيا العالم وجغرافيا الجسد على السواء، ثم الانتقال من القرية الجبلية الشمالية إلى العاصمة، والدرس في الجامعة، ومصادقة الأرفاق، وتحول أحدهم إلى صديق خاص يربكه أن يكون قريباً روحياً وعقلياً. قريباً بالمعنيين، لأن اللفظة من كلمات الأضداد حيث تعنى خدين الروح ونقيضها معاً. من يتأمل هذا كله، ويتأمل موتها وقيامتها الجديدة يستطيع التعرف على إجابة هذا السؤال الذي يصوغه النص قرب النهاية، والذي تكمن مفاتيح الإجابة عليه في لغة النص وبنيتها معاً. ويستطيع أن يتخمس في الوقت نفسه ملامح الذات الجديدة وكتابتها المغايرة التي ترقش تناقضاتها في تضاريس الكتابة. فلو تأملنا سر سيطرة الصيغ الاستفهامية على اللغة، بما في ذلك الاستفهام البلاغي، وسر اعتمادها على أسلوب الترابط والتراسل، وطبيعة نقدها المستمر لفتتها، وتنبية القارئ، في نوع من التغريب البريختي، إلى جماليات اللغة القديمة وتنميطاتها

المألوفة، التي تتمثل إلى النص دائماً، فيضبطها المؤلف المراتب لاسترسالات راويته وقريته، لاكتشفنا طبيعة الشخصية قبل طبيعة اللغة ومعها. فإذا كان المؤلف/ الراوى يحصر في بدايات النص اعتراضاته على الصيغ التقليدية والتنميطات الجاهزة بين أقواس يبنه فيها القارئ إلى تقليديتها، فإن سيروية هذه اللعبة التي تمر عبر التقليل من هذه الصيغ الكليشيهية، وتنتهى آخر الأمر إلى حصر تنميطاتها البلاغية ذاتها بين أقواس، (٢٠٧) تقصمها عن تيار السرد، بعد أن كان يحصر اعتراضاته عليها بين الأقواس، ثم يعلن قرب النهاية «أشبه في أسلوب المبادرات هذه، البلاغى، رائحة نساء» (٢٠٩). لو تأملنا هذا كله لاهدتنا إلى بعض مفاتيح أسئلة هذا النص، وتعرفنا على سر الجدل المستمر بين شخصياته المتراكبة/ المتداخلة/ الصانعة للسيرة الذاتية الجديدة، والتي تتخلل بنصها السردى معاً.

ويرافق هذا التحول من حصر الاعتراضات على اللغة النظمية في أقواس، إلى انتصار اللغة النقيض، وحصر الكليشيهيات ذاتها في أقواس، ويظهر تحول أساسى من الفردي والذاتى إلى الجمعي والوطني. فقصه الطفل الذى تزوج أبوه البسيط وفق تقاليد القرية، وتصرف بشجاعة البسطاء طوال حياته المتقشفة، وحتى موته الدامى الليم لأسباب ثائرة عائليه تناقضها قصة الأم التي أرادت زوجة أفضل من تلك التي قسمت لها الأيام، فقد كانت تريد الزواج من موظف له راتب مضمون، ومن رجل متعلم يرى العالم بطريقة مغايرة لتلك التي يراها في زوجها الجاهل البسيط. وهذا التناقض/ الشرخ/ الانقسام بين الزوجين هو أول شرخ الذات، وأول الأصما. ليس فقط لأنه انعكس على الابن وتنازع احتراب الإرادتين المتعاكستين مصيره منذ البداية، حيث

أحضر فيلم كتكوز زيفاجو، لا حباً بهذا الفيلم، بل لمناقشته مع الزفاق في الخلية الحزبية ودراسة الية أساليب الدرس الإمبريالي، ضد الثورة الاشتراكية الأولى في التاريخ. لا أقول هذا الكلام من باب الهزء، يا سيد كواباتا، أرجوك خذ كلامي بجد في تفاصيل حروفه (ص ١٢٤). فالتوازن من أساليب النص البنائية.

وإذا كان هذا الكتاب، ككل كتب السيرة، ورائية كانت أو سيرية، ملئاً بالشفصيات والأحداث التي يكتب غيرها البطل/ الراوي سيرته في عصره، ويسجل فيها بعض أحداث الواقع الذي صدر عنه - من كيف كان الدم عنصراً أساسياً من عناصره التي تعددت بها طفولته بمقتل صديقه وزميل طفولته جميل، أو كيف كان رفض العلم والنطق خطياً أساسياً في تسييج تفكيره الجمعي الذي مثله صادق، وحتى اندلاع مظاهرات العنف، وانفجار ثوابير الدم في الحرب الأهلية اللبنانية - فإن شفصية الكتاب الأساسية في «رشيد» الراوي/ البطل/ المؤلف ممأ. وما هذا الصديق/ الرفيق/ القرن/ النقيض الذي يشار إليه في القسم الأخير من النص بالضمير «هو» إلا تجلياً من تجلياته، ولم بالتناقض لأنه لا يقل أثرأ في عالم هذا النص عن التماثل كما لاحظنا. إنه أقرب ما يكون في بعض الأحيان إلى «الله» الفرويدي القابع في داخل الذات يعاضل أناها العليا، ويكشف عن حقيقة نوازعها البنية. فكتابة «وشيد» الشفصية الأساسية في هذا النص، لا تتم إلا من خلال هذه الأحداث والشفصيات والاستقصاءات جميعاً، ومن خلال الاعتراف من الذاكرة الفردية والجمعية على السواء. ومن هنا كانت كتابة الشفصية/ سيرة الذات هي سيرة الكتابة في الوقت نفسه.

كان الأب يريد أن يعلم ابنه القراءة والكتابة ثم ينصرف بعدها إلى تعلم مهنة ميكانيكا السيارات، بينما تصر الأم على مواصلة تعليم ابنها حتى يتقنه التعليم من أن يكرر مصير أبيه، ولكن لأن هذا الاحتراب سرعان ما انتقل إلى أعماق الطفل حينما لاحظ أن الأم اعتبرت زميله ابن للموظف الذي كانت تريد الزواج منه ابناً محتملاً لها، وكانت تقبله كلما أتى إلى دارهم، وكان هذا يؤلم ابنها كثيراً، ولكنه تعلم منذ البداية أن يكتم ألمه وأن يحتفظ به لنفسه. «سرعان ما خطر لي أن أسألهما عن السبب الذي يدعوهما إلى تبديل صديقي، بينما والدته لا تقبلني. وكان هذا يؤلمني. كانت والدته لا يلتفت لضوئي إلى بيتها أي انتباه، ولا خرجي. كاني لست أحداً، لا سلباً ولا إيجاباً. بلا مبالاة عارمة كما أبي مع ابنه» (ص ٩٠). هذا الشرح/ الألم هو أول شروح الذات التي سرعان ما انضاف إليها شرح مقتل جميل، شرح تكرر صادق لكروية الأرض، ثم عبرت تلك الشروح عن نفسها في صمد الحرب الكبير.

ويكشف لنا لتجميع التحول من تعاقب شروح الذات الفردية إلى تجسيد تجليات الصمد الوطني نفسه بدءاً بتظاهرة الاتحاد العمالي (ص ١٠٦) وحتى مظاهرة الثالث والعشرين من نيسان الشهيرة (ص ١٥٢) واحتدام الحرب الأهلية عن تحول مرافق في وعي الراوي وفي مسيرة حياته ممأ. كيف أن اكتشاف عالم السياسة والمشاركة صبيأ في مظاهرة الاتحاد العمالي الشهيرة توافق مع اكتشاف شارع المتنبي ويداية الوعي ب حاجات الصمد. كما أن الوعي باليات للصراع، ويدايات الانترام الفكري والحزبي يتوازن مع فقدان الأب الذي جاء خبر قطه للراوي الطالب الجامعي في بيروت أثناء مشاهدته لفيلم (دكتور زيفاجو) «وقد بلغني الخبر وأنا في السينما



## انتظار السيدة



منذ سنتين ورغم تمنع السيدة بصحة جيدة فإنها كلما هاجمها هاجس الموت الذي ينتظر ربما على الأبواب يراودها وسواس أن تحرق الرسائل لئلا تطلع على سرّها عيّن أخرى ثم تعود فتفكر فيم يكون حالها لو مدّ الله عمرها.. أية عزلة ستعيشها بعد أن تفقد المشير الوحيد وأنيس الليالى الصامته والنهارات الموحشة.

وكانت كلما طلع عليها النهار وفجّحت عينيها بدمعة على يوم جديد غابت هواجسها وانثقلت بمفردات حياتها اليومية حتى تغيب الشمس ويهبط الظلام شيئاً فشيئاً ومعه يهبّ الخوف من ألا يصبح عليها صباح.. فتسائل نفسها عندها (هل حان الوقت؟)

كانت لحظة إعداد الشاي أثيرة لديها. يخفق قلبها بين ضلوعها وهي تنهض لتعد الشاي على مهل فتستمع بكل دقيقة. تضع الماء في إبريق وترفعه على النار.

وتكون فترة انتظار غليان الماء من أغنى لحظات يومها وكان إعداد الشاي حد فاصل بين قيش صحراء وفيه واحة. حين يبدأ الماء يغلي تفتح علية الشاي وتأخذ بالمعلقة القدر المضبوط وتودعه الماء ثم تتفرج عليه بصبر وهو يحتشد ويرتفع الى قم الإبريق حتى يكاد يفرور وينسكب فتدفع الإبريق عن النار وتغطيه بقماش مبطّن سميك. بعد قليل تستنشق رائحة الشاي المطبوخ بكل هذه العناية. تصبه في القدح وتظل تحرك المعلقة حتى بعد أن يذوب السكر إذ أن خبط المعلقة بجدار القدح يملأ فضاء البيت برّئات تستدعي ذكريات غابرة.. البيت الشرقي في مسقط رأسها في بغداد وباحته المرصوفة بالبلاط المرعب تنوطة نبتة.. البيت الذي احتوى طفولتها وصباها وبيبي زكية تحرك معلقة الشاي داخل الفناجين وأحدا إثر واحد بانانة وشغف قبل أن ترفع الصينية لتوزع الشاي.

تأخذ أول رشفة من شاي العصر.. يفتقر السائل الساخن بلعومها ويسرى دافئاً في كيانها.. تحس بالأنس وكأنها لم تعد وحيدة.

تنهض إلى دولابها.. تخرج صندوقاً مطعماً بالصفوف.. تمسح ذرات تراب عائقة بغطائه وتفتحه.. ويقل أن تمد يدها إلى الرسائل تحين منها اللقطة إلى مראה الدولاب وتسوى خصلة شعر بيضاء تنهدل على جانب وجهها.

تعدر أصابعها على ظهر الوريقات المصقولة اللامعة تتلمس أثر الكتابة المحفورة بقوة وكان قد شرح لها أنه يعسك القلم بشدة رغم أن الورق ناعم والقلم يسيل بيسر عليه. كم كان يحلو لها أنذاك أن تتخيل أصابعه وهي تقبض على القلم وكأنها تخشى أن تهرب منه الأفكار.. وقد كتبت له مرة بأمنيته أن تتعرف على أصابعه فتلمس منابت القوة أصبعاً أصبعاً.

(في أول لقاء لنا هل يمكن أن أطلب منك) كتب لها مرة (أن ترصدى الفستان الأخضر الذي حدثتني عنه؟ لقد ملا أحلامي أياماً).. كان ذلك من عشر سنوات خلت.. لقد ضاق عليها الفستان وتبرأ قبل أن تحوله إلى صرة تصر فيها بعض حرائجها.

كم الف مرة تخيلت شكل لقائهما الأول.. أن تسافر إليه.. أن يسافر إليها.. أن يلتقيا في منتصف الطريق.. هل تحببه بيدها كما يفعل الغريباء؟ هل ترتضى على صدره وهي لم تعرفه إلا على الورق؟ أم تجلس أمامه عبر مائدة في مطعم يرشطان الشاي ويتحدثان؟ ربما الأفضل أن تجلس إلى جانبه تكاد تلتصق به تحتمي بالصمت.. وماذا يقال بعد أن كتبها طوال هذه السنوات عن كل شيء؟

تغمض عينيها مرة أخرى تتلمس بأصابع مبصرة هائبة مواضع الكلمات على ظهر الأوراق. تضع الرسائل في جحرها.. وتحرق في بخار الشاي وهو يتدافع ملتويًا يتدد ما بين فمها والفنجان.

وسط الرسائل ثمة أوراق مطوية بعناية.. تفتحها على مهل.. كانت القصة التي كتبتها وأرسلتها إليه لينشرها في المجلة التي يراس تحريرها وكانت سبباً في المعرفة وسبباً في ألا تكتب قصة من بعدها فقد تفرغت لكتابة الرسائل له..

تذكر الآن رسالته الأولى وقد أعاد بها قصتها إليها راجياً أن تحيل هذه الفقرة بتقصير تلك.. أن تشطب هنا وتضيف هناك. كان قد كتب رسالته بعذوبة لم يحتملها قلبها حتى بعد أن قرأتها عشرات المرات. أن يكتب لها رجل مثله بهذه الرقة؟ ويدلان من أن تعدل في قصتها بإدتر تكتب إليه لتشكره على اقتراحاته وتساله رأيه في ترشيح بعض الكتب المفيدة لتقرأها..

عندما مضت بالرسالة إلى مكتب البريد شعرت وهي تلصق الطابع وتكتب عنوانه تذيله باسم وطنها الذي غادرت منذ سنوات.. بأنها تعود بشكل ما إلى وطنها.. وأنها لم تعد وحيدة في غريبتها.. في بيتها الذي ازداد وحشة واتساعاً بارداً بعد وفاة زوجها.. وإن لم تكن على يقين من جدوى انتظار الجواب.

مرت أيام وأسابيع تأكد خلالها إحساسها باستحالة أن يتسع وقت الرجل المزحوم بالكتابة والحياة للرد على امرأة متوحدة تعيش في بلاد تبعد ألوف الأميال.

ولكن في صباح مبارك طرق الباب ساعى البريد ليسلمها الرسالة التي نشت من وصولها . خلق قلبها وهي ترى طابع ولطفا وتناولت الظرف الأبيض بيد مرتجة حتى كانت لارتياكها أن تغلق الباب في وجه الساعى . كانت الرسالة أطول من سابقتها وقد ضمنتها قائمة بالكتب التي ينصح بقراءتها من أجل صقل موهبتها .

ولأتدري كيف توالى بعد ذلك الرسائل بينهما .. كانت قد اقتنت الكتب وكتبت له رايها في كل كتاب قرأته .. وكان يرد عليها .. يشجعها ويصاورها . ولأتدري من منهما كان أول من ابتدا يتحدث عن حياته وطفولته وتذكراته الطويلة والمريرة .. وتواصلت بينهما الرسائل حتى صارت جزءا من نسيج حياتهما . وشيئا فشيئا أخذت كتابتهما التي كانت أن تكون يومية تعكس القلق ونفاد الصبر والهلقة .. وبعد مرور سنة كاملة اكتشف الاثنان لدهشتها إن ما بينهما هو الحب .

(اشترت صباح اليوم من بائع الوردة زهرتي قرنفلا: بيضاء لك وحمراء لى) كتبت له في الربيع الذي أعقب ذلك الاكتشاف المدهش (وضمتهما في زهرية زرقاء لم تحتضن زهورا منذ زمن بعيد.. إنها أمامى الآن على المنضدة حيث أكتب لك مرتدية فستانا أخضر جديدا اشتريتك اليوم من أجلك) كان من قماش للثافتاه له ياقة من الدانتيل البيضاء يضم وسطه حزام عريض من الجلد الأخضر. عندما ارتدته وقلت به أمام مرآة غرفة النوم .. دارت حول نفسها .. وتهادت .. وابتسمت لمصورتها في المرآة ثم ارتدت القرطين اللذين تزينهما زمرتان صغيرتان تعكسان الضوء في عينيها الخضراوين .

اقتريت من المنضدة بخطوات واثقة . سحبت كرسيها وجلست عليه برشاقة وهي تقول ضاحكة:

.. هه؟ ما رأيك؟ أصد هل اقتريت من تصوراتك عني؟ لا أشبه صوري اليس كذلك؟ أشكرك .. ولكك تقول ذلك لأنك ترائي بعين الحب .

وسوت فستانها حولها بارتياك ، واحتضنت صورته المزخرفة فوق المنضدة بعينيها وقالت هاسمة (هل يأتى ذلك اليوم أبدا؟) . (إنك تملأ على فراغ البيت أحلام يظف لانتتمى) كتبت له في رسالتها التالية (ومن خرفى على ماأنا فيه نيتابنى ماجس أحيانا أتى ساموت قبل أن أراك) .

لشد ماتفريت حياتها . كانت في سابق أيامها إذا خرجت لبعض شئونها ترجع إلى البيت المرحش بقلب مقل . صارت الآن لتطبيق الابتعاد عن البيت حتى إذا اضطرت إلى ذلك هرعت عائدة خشية أن يوطئها قدم ساعى البريد الذي أصبح أهم شخص في محيطها .

وقد اعتادت أن ترتب وصوله من نافذة بيتها المظلة على الشارع فإذا لمحت دراجته تهبط المتحدر المتجه إلى سكنها أشارت اليه متسائلة بحركة من يدها فيهب رأسه إيجابا فتقفز إلى باب البيت فتقحه له مربة أو قد يهب رأسه سلبا فتنتظر إليه معاتبة وتغادر النافذة واجمة .

وكانت إذا حظيت برسالة أسرع إلى فضها وقراءتها وهي وافقة ثم تأخذها معها إلى أقرب مقعد في الصالة فتجلس وتبدأ بإعادة قراءتها بآناة وروية .. ثم تطوى الرسالة وتصلها إلى غرفة النوم .. فتتسند على السرير وتمتد قراءتها مرتين

وثلاثاً.. ثم تضعها تحت المذبة وتتغمس في أحلام يقظتها حتى يحل الظلام.. عندئذ تنهض لتعد لنفسها شايًا.. وتأخذ معها الرسالة وقدر الشاي إلى منضدة الكتابة.. تفتح لفتل الرسائل وتبدأ في كتابة الرد.. تتوقف وتعود إلى رسالته لتقرأها من جديد فقرة فقرة وترد عليها. وتقول أن تأوى إلى الفراش آخر الليل تقرأ الرسالة مرة أخيرة، وحالما تستيقظ صباحاً تسحب الرسالة من تحت المذبة وتقر على سطورها فتبتد لعينيها وكأنها تقرأها لأول مرة. وبعد أن تنتهي تطويها بعناية وتضعها مع الرسائل السابقة في العلبة الخشبية المطعمة بالصدف وتبدأ تشتاق إلى كلمات جديدة منه.. فتمر الساعات والأيام مثقلة بالانتظار الممض والتفكير بين النافذة المطلة على الشوارع ومنضدة الكتابة حيث تحبب رسائل مطولة له فلا شيء يعينها على احتمال انتظار رسالته سوى الكتابة إليه.

ويكتب لها (بين ترقيم رسائله والكتابة إليك والتفكير فيما ساكتبه إليك تنقضى أيامي. انك حاضرة في كل أوقاتي) فتشعر أنها ليست كما ظنت متفردة في الوجد الذي تكابده. ولكن عذاب انتظار رسائل تأتي ولاتأتي والتوق المرجع الذي صار يأخذ بمجاميع الروح للقاء لا يتحقق، يجرح السحر الذي لمس كيانهما فتألق وتفتح مثل وردة.

مرة في لحظات الترهج أحسنت أن جدوان البيت تكاد تطبق على ماتضمه جوانمها من وجد لا يسعه الكون... خرجت تتمشي في الشوارع القريبة.. تنشق بخطوات نشطة زحام السيارات والبشر.. فجأة وقعت عينها على مشهد غريب.. ديك يقف وسط الرصيف المقابل ينقل رأسه ويمينا ويسارا وكأنه فوجئ بوجوده في هذا المكان. كان ملون الريش وذيله ينتصب عالياً ثم ينهمر مثل شلال ألوان صفراء وحمراء وبنفسجية وفيروزية.. كانت ألوانه الساحرة مشهداً متناقضاً مع اللون الرمادي الكاكي للرصيف وعمارات الأسممت وأسفلت الشارع. ولفتت مشدوهة تصدق من بعيد بالديك وهو يحرك رأسه بخفة وحذر فيبهتز عرقة الأحمر طرباً وحياة.

غمرتها إشراقة أحاسات جوانب الروح.. ما أجمل الحياة.. وفكرت أن ظهر مهرجان الألوان هذا وسط نهر الرماد لم يكن بدون معنى.. معنى لا يفهمه سوى من يعيشون لحظات الترهج مثلاً.

يكتب لها:

توقفت عن الكتابة قبل قليل.. خرجت الى حديقة البيت فوجئت بأن شجرة النوليا قد أبتعت زهرة جديدة.. لمست أوراقها اللناعمة بأصابعي في حين غمرني إحساس بأن الحياة جميلة.. أن وجودك في حياتي جعلني أعيد اكتشاف جمال الأشياء ترجع إلى البيت، تفتح الباب وتدخل.. تجد أن الجدوان قد تداعت والمكان صار أرحب. تفتح النوافذ على سمعتها فيزدهم الداخل بالضوء والهواء والأصوات والمسرة.. لم تعد وحيدة.. لم تعد وحيدة.

يذ جرس الباب طويلاً في يوم مشهود.. كان الرجل يمد يده بورقة ويقول (برقية) بيد مرتبكة بحثت عن بعض النقود الصغيرة في جيبيها وأخذت الورقة.. قرأتها مرة ومرتين.. خيل إليها أنها لا تفقه الكلمات القليلة الحاسمة (أصل القاهرة يوم السبت ٢١/٤ لحضور ندوة.. انتظاري).

جلست على مقعد قريب وتلفظت المكتوب كلمة كلمة بصوت عال.. وتوقفت عند (السبت) وابتغضت واقفة (اليوم الاربعاء) قائلةا بخوف وهي تحس أنها ضائعة لاتعرف ماذا يتوجب عليها إن تفعل.

هل صار الحلم حقيقة؟ أن تراه بعينيها بعد أن رآته كثيرا بقلبيها.. ولكن أن يبقى اللقاء بهذه الطريقة المايغثة قبل أن يتاح لها الوقت كي تستمد.. وماذا لو لم ترق في عينيها؟ لم يخطر لها هذا الخاطر من قبل. ولكن هذا الهاجس طفر امامها فجأة وأخذ ينمو ويتوحش حتى استحبال إلى غول يسد أبواب الأمل وأركت بما لايقبل الشك أنها خائفة حد الرعب من لحظة اللقاء الذي انتظرتة طويلا.

عاشت بهذا الإحساس طوال يومى الأربعاء والخميس ولكن ما أن أشرقت شمس الجمعة حتى هبت من نومها والفرح يملأ قلبها (غدا موعدا؟) جلست على السرير مذهولة وكأنها علمت لثراها بهذا الخبر.. ياه.. هل يكفى مايتبقى من ساعات اليوم لإنجاز ماعليها أن تفعله؟ عليها أن تختار ملابسها وتكويها ثم ترتب البيت وتدخل الحمام لتغتسل وهل سيكون هناك وقت بعد ذلك لتذهب إلى مزين الشعر أم تسوى شعرها بيديها؟

غادرت السرير إلى دولاى الملابس وتاملت مآلئها.. وفكرت: هل تقابلها بالقديم من الثياب؟ أم تشتري ثوبا يليق بالمناسية؟ وهل يتسع وقتها للتبضع؟ ثم أنه لم ير من قبل شيئا من ثيابها فكل ماترتديها سيكون في عينيها جديدا.. بعد تردد عزمته على أن تقوم بجولة سريعة فى سوق الملابس الذى لايبعد كثيرا عن بيتها.

فى الحمام امالت المكوث على غير عادتها.. تفحصت نفسها جيدا فى المرآة بعد أن نضت عنها ملابسها.. لقد احتفظ جسدها رغم تخطيها الأربعين بفتوته.. قرصت الشحم الزائد حول وسطها وفكرت لو كان لديها وقت ولو لم يفاجئها بزيارته لاستطاعت التخلص من هذه الزوائد. تنهدت وانهمكت تجلو كل جزء من بدننها حتى تلتصت مسامها واحمر جلدها ونهلت من نفسها وهي تفكر بلقاء الغد فلم تشعر إلا وزخات الماء الدافئ التى تنساب على مفروق شعرها وترشق أعضائها وقد تحولت إلى لسعات باردة فانتفضت خارج الحوض وهي ترتعش.

تقلب في السرير كثيرا تلك الليلة.. وعندما مضت ساعات الليل الأولى دون أن يغمض لها جفن.. وعندما كانت تنظر فى ساعتها فتجد الوقت يفيض سريعا دون أن تستطيع أن تمسك بتلابيبه لتفتم ساعة نوم واحدة على الأقل.. كانت تحس بمثل نار تاكل رأسها وعينيها. وكما أوغل الليل باتجاه الفجر.. ازدادت قلقا وأرهاقا ورغبة فى نوم لايطاوعها.. وأسقط فى يدها أخيرا حين أنباتها الساعة بانها السادسة صباحا فغمغت (لا فائدة.. لا فائدة) ونهضت من السرير متثاقلة.. كان أول شيء فعلته أن وقفت أمام المرآة.. رأت شعرها مشوشا ووجهها متعبا وعينيها حمراوين (بهذا الوجه أقابلها؟).

لم يتنابها القنوط حتى حين غادر نهار السبت وجاء ليله.. بل ظلت تتوقع أن يرن جرس الهاتف فى كل لحظة وكانت بين حين وآخر ترغع سماعة الهاتف لتتأكد من وجود الحرارة كما أنها لم تبرح البيت سوى للحظات أول النهار حيث مرعت إلى بائع الجرائد على ناصية البيت لتشتري منه كل جرائد الصباح وتتكب عليها لتبعث عن أية تفاصيل تكون

الصحف قد ذكرتُها حول الندوة. لم تذكر البرقية شيئاً ولكنها أوضحت أن تكون ندوة ثقافية. قلبت صفحات الثقافة والأدب والذين وأقرت كل سطر بعناية دون أن تجد ضالتها. كان ثمة ندوة اقتصادية ستنتقل بعد يومين.. لا يمكن أن تكون هذه على أية حال كان الأمل الوحيد هو اتصاله بها هاتفياً حال وصوله وكل ماعليها فعله أن تجلس في بيتها وتنتظر.

انتظرت أسبوعاً كاملاً قبل أن تفقد الأمل تماماً.. وتوطن النفس على الجلوس إلى منضدة الكتابة لتخط رسالة له:

(انتظرتك.. انتظرتك.. وسأظل أنتظره يا حبيبى.. أدرك أن شيئاً ماعطك عن السفر وأنت سوف تشرح لى ذلك فى رسالتك القادمة. كان الانتظار ممضاً.. مرهقاً ولكن الأمل فى أن أراك فى النهاية كان يعدنى بفيض من النشوة والسعادة..).

كانت الأيام التى تبعت إيراد رسالتها ثقيلة الوطأة قضت معظم أمقاتها فى سريره هرباً من قلق الانتظار حتى مر مايكلى فى اعتقادها من الأيام مابين وصول رسالتها إليه ورنه عليها.. وإن كانت فى قرارة نفسها تتمنى أن يبادر هو بإرسال برفية أو رسالة عاجلة يفسر فيها أسباب عدوله عن السفر فلما لم يفعل.. أسرعت إلى إيجاد الأعذار له حتى مر الوقت ماعطها توقع رسالة منه بين يوم وآخر فابتدت تجلس فى نافذتها المطل على الشارع منذ ساعات الضمى ترصد قدوم ساهى البريد فإذا لاح فى أول الطريق أشارت إليه فيهر رأسه سلباً.

ولم تنتبه إلا بعد حين أنه قد مر شهر وأخر وثالث يوشك على الانتهاء.. ولكنها استمرت تكتب له كل أسبوع.. (أسائل نفسى هل بدر منى شيء أغضبك؟ آخر ماقلت لى فى برفيتك: انتظرينى. وقد انتظرتك ومازلت. لايزم أن أراك.. ربما لايزيد القدر لنا ذلك.. إن كل ماأطمح إليه الآن أن تكتب كلمة واحدة لأطمئن فقط أن كل شيء على مايرام.. أنك لاتعلم مدى قلقى وتعباسى.. كلمة واحدة.. هل هذا كثير على؟)

ولكن الكلمة التى طال انتظارها لها لم تصل وإن استمرت هى فى كتابة رسائلها التى ازدادت طولاً وتفصيلاً. كانت تكتب فيها عن مفردات حياتها اليومية ومشاهداتها وتعليقاتها حول مآثراته فى الصحف من أخبار ومقالات وأحياناً تحكى له عن الأحلام التى تراها فى الساعات القليلة التى تحظى فيها بنوم مريح (حلم يتكرر أرى نفسى فيه وقد عدت لى بغداد وكنت أول من أراه. لم يكن وجهك وأخمساً ولكنى كنت أعرف أنه أنت).

كما كانت تكتب له عن شوقها الجارف إلى أن ترى مرة أخرى خطه الجميل المنتظم على الطررف البريدية الأبيض التى كانت تشمق فى سالف أيامها. ورغم أن الكتابة الآن من طرف واحد فقد كانت تمنحها طمأنينة وإحساساً بأن كل شيء لايزال على عهده، فمع كل رسالة يتجدد أمل غائر فى النفس أن يأتى رد عليها فى يوم من الأيام.

بعد مرور شهور عديدة خطر لها خاطر أن تكتب إلى المجلة التى كان يرأس تحريرها لتستعلم عنه لكنها سرعان ماوطدت هذا الخاطر.. فماذا لو جاء الرد بما تخشاه دون أن تجرق على الاعتراف به؟ لقد كتب لها مرة يقول (يجب أن تعلمى انى وقد وجدت بعد أن ضاع من العمر ماأضاع لن يمتنعى الآن عنك سوى الموت).

٩. لايمكن أن يكون هذا.. فإله العادل لن يرضى لهما بذلك.. إنها تتنفس الحياة لأنها تعرف أن هناك من يعيش

لأجله وتتوحد في الروح - رغم البعد - سمواتهما على موعد أن يلتقيا في يوم من الأيام وأن طال الزمن فكيف لها أن تعلم الآن أنه لم يعد...؟

قررت بشكل حاسم أن ترفض هذه المعرفة وتستمر في الاحتكام إلى نور قلبها .. واستمرت تجلس إلى نافذتها كل يوم، ترقب إطلالة ساعى البريد الذى صار يتوقف عند شباكها يبائلها بعض الاحاديث ويربها مايصحله من رسائل الى الجيران.. وأحيانا حين تزداد حرارة الجو كان يطلب منها شيئا من الماء... ويخرج منديلا كبيرا ليمسح العرق الذى يتصبب على صدغيه ورقبته ثم يجرد دراجته بخطوات متعاقلة.. فكرت مرة وهى تتابعه بنظرها:

(لقد شاخ وامتلا شعره بالشيب)

وعندما قال لها فى أحد الأيام أنه جاء ليروىها إذ إن هذا آخر يوم له فى الخدمة، هبط قلبها ورسالتة:

- لماذا ماذا جرى يا محمد؟

ضحك بأسى وقال:

- لقد بلغت سن التقاعد.. وغدا يستلم على أحد اولادنا الشبَاب.

قالت وهى تفس أن عودا مهما فى عالمها ينهار أمام عينيها:

- سوف نفتقدك يا محمد.. لقد تعودنا عليك.. من سيجمل لنا رسائلنا؟

- لقد كان يهون على تعبى وتجوالى أن أقابل أناساً طيبين مثلك.. ولكن مايفئص على حقا انى لم أحمل إليك رسائل منذ سنوات طويلة.

خفقتها غصة ولم تدر بم تجيب ففتمت بكلمات غير مفهومة فيما أضاف الرجل:

- أحس أحيانا أنه لنبى.

بادرت إلى النفى بقوة:

- كلا .. ليس ذنب أحد.. بعض الناس لايجبون كتابة الرسائل.

وشعرت وهى تقولها أنها لاتتقن حتى نفسها.

قال ساعى البريد:

- ريتنا يعدل الحال.

فكرت وهو يبتعد أنه يقتلع من حياتها آخر شعاع فيحيلها ظلاما .. وكان رسائل الحبيب كانت مرهونة بهذا الرجل الذى كان شاهدا على شطر كبير من حياتها. وهكذا ما أن ابتعد حتى أغلقت النابذة بشدة. ولم تعبأ بدموع حانقة يائسة أخذت تنحدر على خديها.. بل انكفأت على الأريكة تبكى بحرقه لأول مرة منذ زمن طويل.

---

بعدها لم تلتفت النافذة ولم تقرب منضدة الكتابة وكأنها استيقظت من سبات عميق على بقطة يائسة ييقين أنها لم تمش منذ سنوات غير حلم جميل انتهى كما تنتهى الأحلام وعادت إلى حياتها الوحشة الرتيبة.. حيث لا حلم يملأ فضاء الروح وبارقة أمل تلوح فى أفق أيامها.

أبشادات تحس بجسدها ينه بقل الكابة التى يخيم فى جوانحها ويدت وكان حواسها انطفاة وأطبق عليها جدار من طين فلا شيء من صخب الحياة بات يستفز الروح التى شاخنت فجأة وكان سنين الهم تكالبت عليها فلم يعد داخل هذا الكيان سوى نفس يتردد فى انتظار لحظة سكون.

وفى وسط ركام الرمال البارد الذى يدفنها.. سمعت رنين جرس الباب ذات صباح فتعاملت على نفسها وتهادت إليه. صعدت بصرها - الذى أعشاه للحظات وهج الشمس - فى الرجل الطويل الذى يقف على عتبة البيت.. كان أبيض الشعر يقاربها سنا.. حنقت فى وجهه مليا فتولف قلبها عن الوجيب. تراجعت إلى الخلف خطوة وصنفت الباب بحركة لا إرادية.

هل كان حلما؟ أم كان هلسة؟ هل باتت ترى خيالات فى وضع النهار؟

ماذا يعنى هذا؟ لقد جئت.

ولكن جرس الباب يواصل رنينه بإصرار وصوت عميق لم تسمعه من قبل (الفتى الباب.. هذا أنا).

من وراء الباب.. أخذت وجهها بكفيا وهى تحس بالضياح (ياإلهى احفظ لى عقلى.. ماذا جرى لى؟ هل أحلم؟)

- هل سائل واقفا على الباب؟

تسائل الصوت العميق مرة أخرى.

قالت أخيرا بوهن:

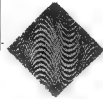
- لقد تأخرت سنين طويلة.

- افتحى وسوف أشرح لك كل شيء.

علاها بارتياك.. فكرت لو كان عندها فسحة من الوقت.. فيما راحت يد مرتجفة تسوى خصلات شعرها المتناثرة.. قبل أن تتشبث بالأكرة لتفتتح الباب.

---





## ظلال

لنقائق أخرى،  
يراجع تاريخه الحشرى  
يُجهز أخيلةً وخلايا ليبدأ موتاً أقل  
يستردُّ طريقته القروية في الانفعال المفاجئ  
مرتسماً ببساطته الظاهرية  
ينحسر عن الألف الخشبية أثرية اللحظات

بقاياها تفضو بها الشهوات  
وموتاه فوق المقاعد  
.. هل تشربون معى الشائ  
أم تشهقن للمسلسل؟  
أهلاً .. مساءً الأباطيل  
أصبحت زوجاً وأى طفلتان

حياتي طبيعي

لا أصلي،

ولكن ثيابي، كما تلحظون، مرتبة

ها هذا الشاي، منقضة للسجائر والكريات

.....

مشهد جانبي :

ينزعج أنقاضه خارج الكلمات

ويكتب باللفة المستعارة

في صمت حجرتي

يتناسخ في ورق، ويكرر لميته

ويضيف بلا رغبة للنهاية بعض الطقوس

يداعب زوجته في اسطوانة

ويُنهي العلاقة بعد الجماع

يمس على بشرة الوجه خرفشة الحشرات

يجاب أصوات امكنة متلاشية

بينما تتراعى المدينة من غير ابنية ومواقف

تنزع عن حد حافظها صدا الضوء، والرغبات

هيو أدخنة وأحاديث عبر مقاهي الممرات

مسيح يُلقب في الفضلات

غبار الاجنة ملتصق بالحوائط

وامرأة تتراخى على سور شرفتها

وتدأري ملابسها الداخلية،

شاب يعلق في خفية لمصقات معادية

فوح أطعمة زئمة في المطاعم

---

غيمٌ يجفُّ على حجرٍ  
فلماذا - وقد فاحت الروحُ مشربةً بفغايا الحواسِ  
تُحركُ نيمتك الخشبية فوق السريرِ  
وتنزلُ عليها، فينشعُ رغوُ المعطامِ على جلدها؟  
هي جاثتُك في الفجرِ، محلوقةُ الشعرِ  
حاملةً لك قريانها  
ادخلتْكِ إلى ليلها الليلكي، وأعطتْكِ كثيرها

إنني أسمعُ البحر!

هل تطلبُ الآن دنيا مُصرمةً؟

إنني أسمعُ البحر !

كيف وسمت ملائكتي  
وتملكَت معرفتي دون معصية؟

إنني أسمعُ البحر!

خُذْ صاحبا وتائبم  
وانتِزِ حفاناً من النسراتِ على حلقاتِ الوجوهِ  
امتلكِ هبةَ البحرِ أو ميةَ النارِ  
لا عالمٌ خارجُ الجسدِ المتحدِّ

أنت تمثلُ في قاعةٍ خاوية.

---

هناك اوهام شائعة حول طبيعة الموهبة والإلهام والإبداع . وهذه الأوهام تخلق حواجز بين الناس والقطرة الإبداعية التى خلقوا عليها، الأمر الذى لابد أن يقودهم إلى التبلد والمرض بكافة أنواعه ( نفسى - اجتماعى - عضوى ... ) وهم هذه الأوهام قضية هامة لأنها ضمن معوقات تجلى الثورة الإبداعية فى كامل رونقها، وهى الثروة التى وسعت تقدم أى مجموعة بشرية وتميزها على مدار الأزمنة والعصور. ولما كانت أى مشكلة من مشاكلنا لن تجد حلا حقيقيا لها دون جهد إبداعى، يجرى فى مناخ إبداعى، برزت أهمية وجود تصورات صحيحة عن العملية الإبداعية ولا بأس من أن يكون طريقنا إلى إضاءة ذلك كله بعض ما حدث يوم الساس من أكتوبر ١٩٧٣.

## السادس من أكتوبر

والأوهام الشائعة حول الإلهام والمهنية الإبداعية

زعم بعض العرب الأقدمين أن الجن كانوا يسكنون قرية عيقر. ومن هنا كان وصفهم لكل من يأتى بشئ فذ بالعبقريه قاصدين أن الجديد لا يأتى المرء إلا على جناح همس «شيطانى» . ويكلمات أخرى أن الإنسان غير جدير بالنتاج الجديد الفذ، أن مثل هذا النتاج لابد وأن يسقط عليه من عالم آخر .

ولم يكن هؤلاء العرب شواذ فى تصورهم . فقد كتب الفلاطون أن الشاعر - شيخ المبدعين - كائن أثيرى متنس له جناحان، ولا يمكن أن يبدع قبل أن يفقده الإلهام عقله . أو قبل أن يدركه « شيطان» الإلهام بكرمه .

ولا يقتصر هذا التصور على بعض العرب وأفلاطون . فكثير من المبدعين يؤكدون، حتى يومنا هذا، أنهم ليسوا أدوات فى عملية الإبداع، وأن « شيطانا» ما يطرق بابهم، ويسر إليهم بطول المشاكل

لكننا نستطيع إدراك  
جوهر دراما النبوغ  
حقيقة من كلام مبدعين  
غيرهم، لم تلمس فرحة  
الوصول أو يلمس تهليل  
المصفيق رؤيتهم، فوقوا  
كثيرا عند الجهد الجبار  
الذي يقدمونه قريبا  
لشيطان الإلهام حتى  
يشرفهم بالزيارة .

ولا شك فسي أن  
القارئ يسأل عن علاقة  
كل ذلك بالساس من  
اكتوبر والعملية الإبداعية.  
ونحن نرى العلاقة وثيقة  
إذا أخذنا بعين الاعتبار  
أن أول المفاهيم التي يجب  
تدقيقها ونحن نتحدث عن  
نواميس الإبداع هو  
مفهوم الإلهام .. فمن أكثر  
الأمور جلالة في هذا  
السبيل ما حدث فيما  
يفض فتح ثغرات في



التي تؤرقهم، بعد أن  
يكونوا قد فشلوا مرارا  
وتكرارا في التوصل إلى  
هذه الحلول، أو حتى  
نسوا النجاح والفشل.  
وأن هذا الشيطان يزورهم  
في بعض الأحيان وهم  
في « سابع نومة »، وفي  
أحيان أخرى وهم  
يتجولون في الفرا، بل  
ولا يستمى حتى من  
اقتحام دورات المياه  
عليهم ولعلنا نذكر أن «  
وجدتها، وجدتها»، تلك  
الصيحة التقليدية التي  
يعلن بها كل مبدع عن  
فرحته بالوصول إلى ما  
هو غير تقليدي، صدرت  
عن أرسيميدس للسريرة  
الأولى على باب حمامه،  
بعد أن وقع له اكتشافه  
المشهور .

وبالطبع لا يمكن اتهام المبدعين والنوابغ والعباقرة  
من «اتباع» الجن والشياطين بالكذب أو الخلل .. كل  
ما في الأمر أن ما يحيط بهم من ظروف يجعلهم عاجزين  
عن استيعاب مجمل ما يحدث في رحلة - أو دراما -  
الكشف والإبداع . كما يجعلهم ينسون أو يتناسون كل  
ما سبق محطة الوصول، ولا يرون ضرورة أو معنى  
لنقصي ما حدث قبل المشهد الأخير.

الساتر للتراث على القناة عام ١٩٧٣ .

ولكننا يتذكر ما كان يقال عن استحالة اجتياز هذا  
الستار في الظروف القائمة آنذاك . لكن أحد المجتدين  
المصريين، المهومعين بكيفية اجتياز الستار، استفاد من  
تجربة خبرها قبل ذلك في عملية تجريف الصفور بالمياه  
( ذات الضغط العالي ) أثناء بناء المد العالي، ومن أهم  
والخبرة معا تواد الحل الإبداعي الذي أذهل الجميع وهو

تجريف أجزاء من الساتر الترابي بمياه القناة، باستخدام طلمبات ترفعها وتكبسها الضغط المطلوب .

ولإيضاح طبيعة الإلهام على نحو أكبر أعود إلى موقف حدث في فجر اختراع الطيران حيث كان المخذ الذي يصيب هذا الاختراع في مقتل، هو أن الطائرة سرعان ما تهوى وتتحطم بمن فيها، عند أي خلل يصيب أيًا من أجهزتها الحيوية . ويومها كان واحد من الرواد الأوائل المبتكرين لأجهزة الطيران يمضى مهموما بهذه المشكلة، في طريقة لمشاهدة أحد استعراضات الإقلاع والتخليق والهبوط، فيما يشبه ملعب كرة القدم ( كان الطيران مازال مجرد استعراض وفرجة)، ومع كل القلق الذي يحسه على الطيارين والمهم الذي ينوء به، طالعاه وجه متفرج بعين واحدة (أعور) وللتو برقت في ذهنه المفهوم الفكرة «المعبرية» .. لماذا لا تكون كل الأجهزة الحساسة في الطائرة مزبوجة، كما هي الحال بالنسبة لعيني الإنسان، بحيث يدخل الجهاز البديل العمل حال أن يصاب الجهاز الأساسي بالمطعم؟ وكانت هذه هي الفكرة التي فتحت الباب لتحويل الطيران من مغامرة غير محسوبة العواقب، إلى فورة حضارية حقيقية، إذ جعلت منه عملية تتمتع بضمانات أمان لا تقل عما يتوفر لغيره من وسائل النقل.

هكذا فإن ما نطلق عليه إلهاما ليس تجربة بعيدة عن ذهنك إذا ما خلصناها من هالات الفموض... إنه تفاعل وتجل لخبرات مفهومة، فما نطلق عليه إلهاما ليس سوى كد مخلص لأذهن المهوم بمشكلة يحاول البدع من خلاله حشد خبرات البشر السابقة، وتطويرها وتوطينها لمواجهة المشكلة المهوم بها. لكنه تجل لا بد أن تتوفر لتحقق بعض الشروط. والتجربة الإبداعية لتجريف أجزاء من الساتر الترابي تكشف لنا بعض هذه الشروط على أفضل الوجهة.

ولعل أول هذه الشروط هو توفر درجة من السماح لتفتح الباب أمام التعبير عما يجول بالخطر (دون خوف، حتى من التسفيه) فلتتصور أن المبدع الذي فكر في نقل عملية تجريف البقايا في السد العالي إلى جبهة القتال، لفتح ثغرات في الساتر الترابي على القناة كان مجندا عانيا، وكان أول من سمع فكرته، وفق التسلسل الهرمي، عريف بالآدمية (لايفك الخط) ليواجه المجدد الجديد برد فعل من قبيل لسه طالع من البيضة وداخل الجيش أوله امبارح وعاوز يعمل فيها أميرا؟ أو حتى أن أول من سمع فكرته كان ضابطا كبيرا قد تمكن من وجدانه أن الأمر يحتاج إلى وسائل جبارة وإلى تفكير رتب كبيرة خبرت الحرب، وتعلمت في أكاديميات عسكرية أجنبية و...

من هنا ضرورة جو السماح والاستعداد للسمع، حتى بالنسبة لكلام وربما بدا للوهلة الأولى غير معقول، وربما كان غير محكم...

وبالمناسبة فإن أرقى ما توصل اليه في مجال تنشيط الإبداع هو تشجيع بعض ذوي التركيبة الذهنية الخاصة على التعبير عما يجول بخواطهم بصدد مشاكل تطرح عليهم فجأة، وعلى أن يقولوا أول ما يطرا على أذهانهم، دون تمحيص، ودون خوف من أن يبدو كلاما فارغا. على أن تجري عمليات التمهيص بواسطة خبراء لهم تركيبة خاصة أخرى فيما بعد.

بعد توفر درجة معقولة من السماح يأتي الاستعداد الصليقي للسمار. والأهم من ذلك توفير الضمانات لاضطراده، فقد اعتدنا في حوارتنا للألف الشديد، أن ينשל كل منا، خلال حديث الآخر، بإعادة ما سيدافع به عن موقفه السابق، دون أدنى جهد للتفكير في مدى رجاحة ما يقال، ولا يمكن لصوار أن يضطرر على نحو

مشر دون استعداد لتقويم وجهات النظر الأخرى وتبنى ما هو منطقي منها دون حساسية وبعبداً عن رؤايب القيم والأخلاقيات القبلية والعرفية، التي تجعل كل منا يفسم من أنه دون أن يرى الآخرين بالذات إذا كان سلم الترقى (غير المبني على أصايب موضوعية غالباً) قد قفز به بعيداً بحيث يعتبر مجاله - دون حق - ملكته وملكته.

إن سبيل إزالة الساتر الترابي يوم السادس من أكتوبر لا يلقى الضوء على طبيعة الإلهام وشروط العملية الإبداعية فقط، بل وعلى طبيعة الإبداع نفسه، وفهم معنى العمل المبدع - بعيداً عن التصورات الرومانسية والذرجسية - على أنه إضافة إلى أفكار الآخرين وتطويرها، فالإبداع ليس اختراعاً من الصفر، وليس في المجال العلمي أو التقني وحده وإنما في كل المجالات، ولأننا من أن نخرج هنا إلى ذكر مايشديع في النقد الحديث عن القناص .. لقد امتد مفهوم إحالة الرمز اللغوي في النص إلى رمز تعبيري آخر، امتد ليشمل النص الفني بأكمله، لأن النص لايشير إلى جوهر بداخله فقط، بل يشير إلى نص أو نصين أخرى في سلسلة لانهاية من علاقات القناص «intertextuality» أي أن النص الفني يدخل في علاقات قناص لانهاية مع مايبه وما يلحق به من نصوص . هذا كما تكشف تجرية اختراق الساتر الترابي مايتحاجه الإبداع من التراسل بين الضببرات ( من السسد إلى الضرب ) ومن تجاوزاً للتخصصية الضيقة، ذلك أننا نعيش بالفعل عصر ما بعد التخصص لأن مجالات إبداعية جديدة تنشأ نتيجة التزاوج بين مجالات أخرى قد تكون متباعدة .

لقد صارت الدراسات عبر التخصصية «interdisciplinary» من أهم منابع الإبداع و « الإلهام » . وقد يبدو لأهين غير أننا لم نعد في حاجة إلى أصايب

الفكر الموسوعي، أو أن زمن هؤلاء الرواد آبد ولبي إلى غير رجعة بالذات بعد أن تضخمت المادة العرفية بصورة تطوق قدرة الذاكرة البشرية، وتعددت المناهج وتعمقت وتخصصت بصورة يعجز أي عقل على الإلمام بها بصورة شاملة لكن نظم المعلومات أصبحت عوناً معقولاً ولم تعد مهمة طالب المعرفة تتمثل معها في حمل ماذته بل في قدرته على الوصول إلى خصالته من المعلومات والمعارف .. أي أنه بات يستغل موارد ذاكرته بصورة اقتصادية فعالة بأن يختزن المعرفة فيها مقطرة في هيئة منهج وبني ونماذج إرشادية وعلاقات وتجهيزات وميادين، وحقائق أساسية وحدود واضحة .

وليس هدف المبدع في نشاطه عبر التخصصي الإلزام بل اللواحة وما أكبر الفرق بينهما ، ولقدان ذلك يؤدي إلى أن تصبح المجالات العلمية والمهنية والثقافية أشبه بالجزء المنعزلة، وإن كان ذلك جائزاً في الماضي فلم يعد ذلك يجوز في هذا العصر، مع طبيعة المشاكل التي نواجهها اليوم في عالم شديد التعمق والتشابك يطرح إشكاليات غير مسبقة، ومع ظهور توليفات علمية ومنهجية مستحدثة، تستحث الفكر على توليد الجديد ورعاة طرح القديم .

إن طبيعة العصر قد دفعت بالتلاقح العلمي واقتراض المناهج إلى مشارف جديدة لم تكن في المسببان، ولا بل من أن تكون اللغة مثالاً من هذا الصند، فهي أهم مقومات ذكاء الإنسان كما أنها ركيزة أساسية لرحدة المعرفة، ناهيك عن أن مناهجها باتت تمثل نموذجاً معرفياً إرشادياً يمكن تطبيقه على ما هو خارج نطاقها ( اللغة ) .

لقد سادت نظرية التطور لروين الفكر العلمي حتى منتصف هذا القرن وظهر معها علم فقه اللغة ليدرس

بعينه ومارس بيده. وكانت هذه الخبرة العاطفية عاملا هاما في تجاوز ما كان شائعا عن استحالة التعامل مع السائر الترابي في حينه.

لكن لحل اهم الشروط إطلاقا هو ضرورة اكتمال دائرة الإبداع والاستفادة من افكار الحوار، ونقلها إلى حين التنفيذ، حتى تشكل حثا إبداعيا متواصل (بعيد عن الهدر والإحباط) وهنا ضرورة المبادرة إلى إشراك الجهات التنفيذية في هذا الحوار، بل والتشجيع على تكوين أدوات تنفيذية غير تقليدية، والتعلى في ذلك كله بنفس طويل يجعل عملية الوصول بالحوار إلى التنفيذ هي المحك والفصل في أن تكون جميعا - متحاورين أو منفصلين - جادين أو هازلين.. ونؤكد على أنه لا بأس طبعا من أن يكون اهتمامنا بمشاكل صغرى أو جزئية، فليس السد والحرب وما شابههما من مشروعات كبرى هو المجال الوحيد للإبداع ولا مجال لخوض ما شابهها دون لياقة ودرية إبداعية لا تنمى إلا من الممارسات الصغرى.

غير أن المبادرات الإبداعية المتفرقة لا يمكن في النهاية أن تتحول إلى تيار فاعل مضطرد له قيمته، إن لم تستقم منظومة القيم في المجتمع بحيث تصبح القيمة للأفعل «اجتماعيا»، الأمر الذي يؤدي إلى حث هذه المبادرات وتناميها يوما..

بقيت ملاحظة أخيرة في أن اختيار جزئية ما جرى في السادس من أكتوبر لإضائة العملية الإبداعية وأهمها جاء في النهاية بهدف إضاح ترابط الصت الإبداعى على مستوى المجتمع كله، وما فجره ما جرى يوم السادس من أكتوبر في جميع مجالات حياتنا - بما في ذلك مجال الأدب والفن - من طاقة إبداعية أمر بليغ في جلانه.

أصل اللغات ويقارن بينها ويوصف ويصنف خصائصها وفصلاتها. مما أطاح إلى الأبد بعصر الغيبيات اللغوية والأحكام القديمة لتقويم اللغات بين لغات راقية ولغات بدائية، وذلك بعد أن زال وهم الرقى الذى تصوره الآرييون عن لغاتهم إثر اكتشافهم أن اللغة الهندية القديمة (السنسكريتية) هي أصل هذه اللغات .

ثم ظهر الاتجاه التحليلي في دراسة اللغة تأثرا بتجربة علم الكيمياء في تحليل المركبات العضوية إلى عناصرها الأولية. وهكذا تم تحليل الإشارة الكلامية إلى فونيمات و... ثم ظهرت بوادر الإحصاء اللغوى في نهاية القرن الماضي عندما استخدم لأغراض ذات طابع علمى أكثر منه نظريا، مثل تحقيق التراث والتحليل الكمى لأساليب الأدباء والشعراء ..

ولعل ذلك كله يقربنا مما قاله نجوم تشومسكى من أن مدخل حل إشكالية اللغة ربما كمن في البيولوجى وليس في المنطق أو الرياضيات!!

إلى هذا الصدد وصل التلاحق العلمى واقتراض المناهج ما بين العلوم المختلفة التى قد تبدو متباعدة. والمبدع المعاصر في حاجة إلى حد أدنى من الخلفية المعرفية، التى تتيحان مكوناتها مع المجالات الأساسية لاهتمامه.

تبقى مجموعة من شروط العملية الإبداعية أوضحها بجلاد تجربة السادس من أكتوبر ولا نملك إلا أن نمر على بعضها هنا سريعا لاعتبارات الساحة.

منها مثلا أهمية الخبرة العاطفية للتجربة الإبداعية فإضافة إلى ما وراء الكد من حب عارم يعد عنصرنا أساسيا في طريق الكشف، فالأرجح أن من قل تجربة التجريف كان قد استهان بتصديدها: كيف يمكن إزاحة الحجر بالمياه؟ يا رجل قل كلاما غير ذلك، حتى رأى



## أهازيج



- ١ -

كنت أجلف جسدى عندما انتابنى ندى الشعور بالقيض الذى انهمر من نقطة سميقة خلف ذاكرة لابد أن اتفن  
تقنيته. كان قد ضرب موعدا باكرا وهو لم يعرف بعد أن نويتى فى النوم تكون صباها.. وعلى غير عادتى فى إفشاء  
الحلم خشيت أن أحلم هذه الليلة.. وتمنيت لو كان ذلك متاحا.

- ٢ -

أجلف جسدى من نثرات الحلم هذا الصباح..  
أستعد أنا لمقابلة رجل آخر.. وما أنا أنكمش عند أركان التخلي عن المواقف التى بذلتها وأنا ذائبة فى انهمار غيظه  
الذى رطب جدى.  
وينهمر الماء الدافئ يفصل ذكريات اللمس.. ولم يكن يزيل أكثر من غلالة الزمن المهلهلة عن براكين العودة إلى منابع  
ذلك الرجل البعيد.

أنا لم أستطع قط التخلص من نظراته التى أرهقنى حملها فى كل الأيام الفائتة.

- ٣ -

عندما جلست وصديقتى فى شرفة غرفتنا.. فى تلك المدينة البعيدة.. ضحكنا ونحن نفيض بالمودة للعرم الذى كان لنا  
فيه قصة عشق لنفس الرجل.. الذى أحببته وحدى فيما بعد وتركتها تعذب..

---

لم أدرك مدى أن يتعذب شخص وأنا مغفوسة في الوجد والفيض.

- ٤ -

عندما خلعت صديقتي ملابسها مساء.. كانت تسكن جسد أنثى لم يدركها فيض العشق والانهمار .. كانت تشبه غيمة منسية على حافة السديم.. فلم يصلها هواء يمددها ويغشها تكلفها إلى شهوة.  
الماء في الدش يجلجل على جسدها الذي اكتشفت أنه لا يشبه جسدى... ذلك الذي تعبد في محرابه الرجل الوحيد الذي كانت قصته ممتدة فيما بين جسدى وقلبها.

- ٥ -

جلس أبى والرجل يقترح حاسما أخذى بحقيبة ملابسى.. إلى بلاد ليس فيها صديقتى ولا روابط تأخذنا إلى نظرة تحزم ثقتى بغيرتها.  
بلاد ليس فى حدودها رائحة للشوق والاعتقاد.. لا ينساب على جسدى فيها لحة جنون رجل أول ما رأيته أستكان عتلى فى صمته.. وانطلقت عيناي إلى ادغاله تستقى الشوق.

- ٦ -

جففت جسدى.. ضفرت لى أمى شعري بإتقان.. ويعد مرات إدراك نفسى زجرتنى وهى تسحل كل شعرة تجرات على جبهتى.. ولم تطلق شعري من أسرها أبدا.  
فى العيد الماضى وعدتني أن ترسل لى شعري.. لكنها صباها.. فرقت حلمي إلى ضفيريّتين مصمتتين

- ٧ -

على حافة السرير.. اختبأت من انتهاك الليلة الأولى.. واستنزاف الليلات التى انفجرت لسنوات كثيرة كانت بدايتها  
أنى حملت حقيبة ملابسى - فقط - إلى حيث لاتنيد الملابس:

- ٨ -

فى اللقاء الأول أهدانى ديوانا يجمع اسمه..  
وفى اللقاء الثانى ابتسم وهو يذوب أنوثتى فى نبع بدأ من عينيّه الخافتين ممتدا عبر شهوتى إلى ما بعد النشوة.  
قالت صديقتى إنها تجاوزت الحب من زمن.. وإنها بعد رحيلى فقدت عنصر المنافسة.. فبدأ لها ذلك الذى عشقنى وأحببته.. رجلا مهزوما جدا.. غاديا جدا..!!

---

- ١٠ -

جففت جسدى.. واستكنت فى حضنه ندية ومتمنية لو يروينى مرات آخر.. ليس أول رجالي هو.. لكنه.. أول من فك شفرتى السرية فأمثلك البداية.

- ١١ -

عندما نهب دغلى فى مرتنا الأولى.. كان يعنى بالتفاصيل التى ذكرتها له فى درشة سابقة عن بكارة جسدى.

- ١٢ -

كنت أعرف أن الذى يحفر فى تاريخ الأثنى أول من اقتحم الدغل واعتنى بكل الأوراق المشسية فى العتمة.. ولم ينح الأغصان الدلاة فى أركان الروافد...

وأنه وهو يفتش فى حقيبة ملابسى الوحيدة التى أملك لم يكتشف الطريق إلى دغلى..!

- ١٣ -

عندما شرع ذكورتى نهوى.. لم أكن مستسلمة لتواجهى فعصف بى تماما.

وعندما الممنى بهكاية أخيرة.. واستكان وهو يجمع القطرات المتبقية على حافة دغلى.. أدركت أنه حين أتى إلى بكارتى.. لم يستل رجولته لبيهاى نفسه ليلا.

- ١٤ -

جففت جسدى مرارا.. وضمنى ببلك فى كل مرة.. فلم تفاجئنى النشوة.

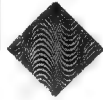
استكنت إلى رغبته التى رغبها..

أحب هذا الرجل.. له رائحة تستفز أنوثتى المتوهجة.

- ١٥ -

عندما لح رغبتي تتسكب فيه.. عرض أن يوصلنى..

فى الطريق.. أيقنت أنه لن يكون من رجالي أبدا.. فقد بدأ كما يبدأ كل الرجال.. !! .



## هواء قديم

البياض خفيفُ  
 نهار ينائر اقصر من ندمَةٍ  
 النوافذ لا تسفل الريح منها ولا الكهرمانُ  
 عجوزُ انا  
 والمعائن قد يُشبهون مخازِنَ مَحْشُورَةٍ بالكراكيبِ  
 هل أتذكر حبالَ تحطّ الطيور عليه من السُّورِ للسُّورِ  
 والبنّت تلهو؟  
 شبابيكها لا تزال هناك واثوابها الداخِلِيَّةُ  
 اقصد سِرْبَ الفرائسِ  
 وما ظلّ في البئرِ  
 أمشيرُ لم يغوما  
 ولا فرس النهرِ

امشير .. لكنهم بالكلام  
 يفاير ليس امتداداً لوجهي  
 وليس أباً للشهور  
 يفاير  
 هذا الالف كدبابة  
 هل يكنى بامرأة ذلك البرد  
 والظل بالرفوان  
 تناسبني الآن حُسنه جاري  
 وثوب الأمير  
 تناسبني كما تتخرج منها على الخوض عائلاً في الصباح  
 المعجوز يجيب المصافير يمشي كطالبة  
 والمصبي بدراجة يتشاغل  
 والكهل ممثلاً بالمفضائل يفقر على يدك البار  
 لم يصم الدود يمد  
 ولم يفتنق بالحريز  
 ولكنه سيعد السمان ويذهو بمائلة  
 لم تفتها العرافة  
 للشمس أن تتخفى  
 والطفل أن يمدح الوهل أجل يوم الحساب  
 وامي أن أحدث بنتاً ضفائرها فضة  
 عن مزايا القلوب  
 وأثبت أن الهواء له وجه شبيخ

---

حكيم أنا

لم أشبه بشيين عكازتين ويبدأ بانثى

لم أقل مثل أرثية شمس طوية

والريح كالخيزران

ولم أعط مقلتنا وجه غول

ولا الخفراء مشانق

غيرى سيزهو بثوب الشجاعة

يتسى على الحوض كفيه حين تهب الخماسين

غيرى سيزهو بثوب من الخلف قد

وينساب ممتصاً بالقناصل

من ذلك الطفل

يتسج من دلكن خيمة اللبسات

ومن ذلك الكهل

دفتره لا يسدل عليه

وماضيه حلاؤه

ظلت عصافيره لعلماً فى الكتاب

وظلت عصاه عصا.

هكذا فى الطريق إلى البيت افتح قلبى

لظن يشق الدخان معى

هكذا

حين تغفو المدينة ملقنة بالنشادر

---

فى البرد سوف تضيق المئاتُ  
غيرى يُرى على صدره مَلَكاً ليصدُ  
ولكننى بالهواء القديم  
صباح كهذا يلائم فامساً  
وبُرج كهذا يُناسبه الطلُحُ  
- نوعاً من الحل كانوا - ولكنه البردُ  
فى الدرج انثى بباروكة تتباهى  
وبسملها كالكمين  
وفى الصيدليات شمسٌ على علب الأسيرين  
ولكننى ساقطتُ قرص المظننِ  
أمنع ريماً يداً  
وأقول البلاد مواعين واليود ليس دماً  
والذى أنحن الخوفُ سوف يطُخُ الحصانُ  
أرانبه ستصير ثعالبَ والقط فهداً  
لماذا يذكر بامراً بردٌ طوية  
لا يشبه الفخَّ وجهى  
ولا حاطى الكركدنُ  
ولكنها انتسبت للذين معاملتهم كالخنادق  
أخفيت عنهم مواعيد نوى ولكنهم كالفبارِ  
وأخفيت جهلاً تحط الطيورُ عليه من السُورِ للسُورِ  
ظلوا يجيئون فى سقرٍ لا تُرى  
وظلوا يَطُحُونُ

---

ليس الهواء حليقاً  
ولا الماءُ  
لكنني باليباش الذي مثل فطر سائرهم  
وببعض الظلال  
سألمح من هذه؟

بعضهم سيشد (مليج) من الكم  
أو يستعير دمي  
بعضهم سيقول سليمان ليس سليمانُ  
والبعض سوف يُضاهي  
حين تفتق الملاحق أنثى بالحصانِ  
ينابر من أجلهم صار أقمم  
والريح كالريش  
جاءوا لكي يرثوا  
لا كذافي رهم ولا حامل الصقر  
لا الطير ولا نافع البوق  
لكن كهلاً يُحدق في المستطيل رأى  
واحتمى بالدفاتر  
جاءوا لكي يرثوا  
هل لدى سوى الباط والزئزئت؟



جون كوين  
ت: أحمد درويش

الشعر قوة ثابتة للغة وطاقة سحر والفتان، وموضوع  
الشعرية هو الكشف عن أسرارها.

كل نظرية ترتكز على مسلمات أولية تقوم عليها، ومن  
المفيد أن توضح النظرية مسلماتها، والمسلمة الأولى  
لهيئتنا هذا تقوم على الافتراض وجود موضوع، فإذا كان  
لكلمة «الشعر» معنى، وإذا كان مفهومها يتضمن شيئاً  
قابلاً للتصور والامتداد، أي إذا لم يكن هذا المفهوم  
يشير فقط إلى «كل» لا تتميز أجزاؤه بشيء إلا بانتماها  
إلى هذا الكل، فإنه ينبغي إذن أن يتواجد هذا المفهوم في  
كل الموضوعات التي تشير إليها هذه الكلمة، وفي هذا  
الإطار يوجد تطابق في خاصة ما، ويوجد فارق أو فرق  
تتسرب لكي تشف عن التنوع اللانهائي للنصوص،  
وهنا الشعرية هو اكتشاف هذا الفرق أو تلك الفرق.

أما الخاصة الثابتة فيمكن أن نعطي لها اسماً، لقد  
عرف أفلاطون الجمال بأنه «الشيء الذي تكون به  
الأشياء الجميلة جميلة» وهو تعريف ليس هشاً إلا في  
ظاهر الأمر، مادام يطرح في الواقع جوهر مشتركاً  
تلتقي فيه كل العناصر الجميلة، إنه ينتزع الجمال عن  
النسبية ويعد موضوعاً خاصاً بطريقة الإحصاء كعلم،  
وعلى النمط نفسه صاغ جاكوبسون تعريفاً لمصطلح  
الأدبية Litterarite ليقول «إنها هي التي تجعل من إنتاج  
ما إنتاجاً أدبياً»<sup>(١)</sup>.

موضوعية علم الأدب إذن لم تعد متمثلة في تصنيف  
الأنواع الإنتاج الأدبية لكنها تتمثل في مجمل الإجراءات  
التي تنظمها، وإن، فإنه في داخل طبقات النصوص  
الأدبية، نستطيع أن نصل إلى «طبقات سفرى»  
للنصوص يمكن أن نسميها «الشعرية» وإذا احتدنا  
دائماً نموذج (أفلاطون وجاكوبسون في التعريف)

## النظرية الشعرية مقدمة في اللغة العليا

وتعتمد على حقل أضيق، مثلاً حقل الشعرية الكبرى للقرن التاسع عشر الفرنسي، وانتقل هيجو وبيرفال وبوليفر، ورامبو وما لا ريميه وأبولونيير، بل إننا يمكن أن نضيق أكثر ونعتمد فقط على ديوان «أزهار الشر» وهو نص يتم التمتع به شعرياً منذ قرن ونصف باعتباره نمطاً لذلك اللون من الحب الذي هو القراءة الشعرية، وأي دراسة تضع في اعتبارها خصائص الشاعرية لهذا النص، لا نعتقد أنها ستفقد منها خصائص الشاعرية بعمامة.

إنني أعترف أنني حاولت أن أجعل الدراسة التحليلية تنطلق من بيت شعري واحد، ولو كنت فعلت هذا لكتبت اخترت بيت ما لا ريميه الجليل: [والصمت القاهل والليل الثقيل] لكن ينبغي أن يعرف الإنسان كيف يقاوم محاولة كهذه.

ولكي نحسم المناقشة بسرعة أقول إن الدراسة الحالية هدفها الوحيد أن تجعل موضوع بحثها هو شاعرية النصوص التي نستشهد بها، وعلى القارئ أن يحدد إذا كانت هذه النصوص مغلقة لما تعودنا أن نطلق عليه اسم الشعر.

لقد تغير الشعر دون شك في العصر الحالي، والبعض يؤكد أن الشعر منذ «راسيو» لم يعد غنائياً وإنما أصبح «نقدياً»، وإذا كان هذا، سحياً فإن النظرية للطريحة هنا سوف تقنع بمناقشة الشعر الغنائي، الذي يعد أكثر ألوان الشعر شاعرية، وعلى كل حال فليس من الغريب أن يحفظ الإنسان بمسافة بينه وبين موضوعه، لقد كان فاليري يقول عبارة أخذها عنه سبارتو: «إن تعرف شيئاً معناه لا تكون أنت إياه» ونحن نعيش المعاصرة من أجل هذا؛ فمن الصعب علينا أن نراها كما

نقول إن «الشعرية» هي ما يجعل من نص ما، نصاً شعرياً. وتعريف كهذا يترك الباب مفتوحاً في أمر العلاقة بين الأدبية والشعرية وهل الاختلاف بينهما يختلف في الطبيعة أم هو اختلاف في الدرجة كما صنع فاليري عندما نظر إلى الشعر باعتباره «الجوهر النشيط لكل إنتاج أدبي، بقي بداهة أن تستدل على ما يدخل تحت هذه الطليقة الصغرى أي أن تبحث عن معيار نظري سمح قادر على أن يميز النصوص الشعرية من النصوص غير الشعرية، لكن ينبغي هنا ألا نقع في حلقة مغروغة، فإذا كان المعيار هو موضوع البحث، فإنه يكون نقطة الوصول وليس نقطة البداية، وليس هناك علم يبدأ بتعريف موضوعه، فلن ألعلم الأحياء بدأ بالبحث عن معيار أكيد يحدد «ما هي الحياة؟» لكان لا يزال عند نقطة طرح السؤال. وإن كان ينبغي هنا اللجوء، سواء إلى جدسية التحليل، أو إلى إجماع الذوق العام الذي اقتطع من مجمل النتاج النصي الأدبي جانباً ثقافياً محدداً أصلاء اسم «الشعر»، ويمكن أيضاً أن نستعين بهذين المعيارين معاً بحيث يراجع أحدهما الآخر، ويحدد من خلال ذلك نقطة انطلاق مريحة.

.. لقد كان ر. كايلو R. Caillou يقول إن «الاعتقاد بوجود الأدب معناه أن تعتقد أنه رغم كل شيء يوجد شيء مشترك بين هوميرو وما لا ريميه وإلى المنى نفسه كتب ك. فاراج K. Varge «إن القارئ المعاصر للشعر يغدر في وقت واحد مألوف والوارد، وهما يمثلان حالتين مختلفتين للشعر وهو يقرأهما بمقنعة نون أن يشغل نفسه بالتحجرات التاريخية»<sup>(١)</sup>.

وعلى هذا الضوء يتحدد طرفان لجمع عريضة استكشافية معقولة، فلن يمكن أن تكون أكثر تواضعاً

إن مجمل النظريات الشعرية المعروفة حتى الآن تركز على فرضية مشتركة؛ فهي تختلف منذ أقدم العصور تبعاً لتركيبتها على المحتوى أو الشكل لكنها في الحالتين تلتقي حول ملمح أساسي يتمثل في مقابلة الشعر للشعر (أو النثر) وهو معيار كمي مضفر، فالشعر ليس «شيئاً آخر» غير النثر، إنه شيء «مضفر إلى»... وقد أوضح بارت هذا التصور الذي نقده من خلال هذه المعادلة:

الشعر = النثر + إ+ بـجـ (٣). وكان فاليري من قبل قد أوضح جيداً وجهة النظر هذه حين قال «لكن عن أي شيء يتحدثون عندما يتحدثون عن الشعر؟ يدهشني ألا يكون حديثهم عن مجال من مجالات فسولنا في إظهاره يزداد إهمال الأشياء ذاتها، ماذا يصنعون؟ إنهم يعالجون القصيدة كما لو أنها يمكن أن تجزأ إلى خطاب نثري كاف ومستقل بذاته، ومن ناحية ثانية فهناك قطعة خاصة من الموسيقى تقترب إلى حد ما من الموسيقى بمعناها الخالص... أما الخطاب النثري فهم يعتبرون أنه يمكن أن يجزأ من ناحية إلى نصوص صغيرة (يمكن أن تختصر كل منها أحياناً في كلمة واحدة أو عنوان) ومن ناحية أخرى من كمية أيا كانت من الكلمات الإضافية مثل المحسنات والصور والمجازات والنوع» (٤) إلخ.

والتعريف الذي تعطيه البلاغة القديمة (لهذا اللون) هو مطابق تماماً للنزعة التي ينتقدها فاليري حيث يقول: «لا شيء إلا الخيال والصيغة البليغة في قالب موسيقي» والنظريات تختلف فقط من حيث «نوع الشيء» الذي يضاف إلى النثر لكي يعد شعراً سواء إلى جانب الدال أو للدول اللغوي.

هي ومن ناحية ثانية فإذا كان الفرق في العصور الكلاسيكية واضعاً بين الشعر والنثر شعر فإنه ينجح اليوم إلى التلاشي، فإذا كانت أعمال مثل «مقال في المنهج» قد خلت من الصورة والمجازات، فلم يعد الأمر كذلك اليوم، وإذا أخذنا عملاً معاصراً مثل «الكلمات والأشياء» لفوكو وهو عمل تبدو وجهته العلمية مؤكدة، فإننا سنجد شيوع الصور منذ الفقرة الأولى، مثل الصرص الثابت - الاختلافية الواضحة - مرآة أسفة.. إلخ. والاقتراب من حدود الشعر هنا له دلالة كبيرة، وينبغي أن نعود إلى هذه النقطة لكننا نسيج فقط هنا أنه أصبح أكثر صعوبة تطبيق منهج متقن بين مستقيين من اللغة يحاول أحدهما أن يشرب الآخر. وهناك أيضاً حالات تقع على الحدود، فكيف نصف أعمال بروسست وكافكا، رواية هي أم قصيدة؟ لكن كل قاعدة تصنيفية تعرف الشواذ، فالواقع هو اتصال تحاول اللغة أن ترصد حدود مراحلها، والمنهج إذن يتطلب أن نختبر مراكز التحورات في المبلقة التي نطرحها للبحث لكي ندرس على أثر ذلك الحالات الهامشية في ضوء التشابهات والفرق التي تنجم عن دراسة النماذج النمطية، وهناك في النهاية حالات متطرفة، فلقد كان نوفاليس ومالارميه يريان أن في حروف الأبيدية شعراً، لكننا هنا أمام لون من التصور الصوفي سوف يكون من الناحية المنهجية على قدر ضئيل من المعقولة لو بدنا به.

إن البحث عن نقطة بداية استكشافية مريحة، شيء أساسي لكل بحث يتقدم كيميئنا هذا في أرض لم نكد تعبد، وحين يتم تصور المنهج فلا بد من عرضه على نصوص من غير عينته لنرى إن كان صالحاً للتطبيق عليها، فإذا لم يستجب لها فلا بد من تعديله قليلاً حتى يثبت استجابته، فإذا استحال ذلك فينبغي التخلي عنه.

ظاهرة «ملائمة» من التناحية الشعرية وسوف نعيد تناولها وفق تصورنا لكن على أنها لحظة من لحظات إجراءات التحويل البنائي، لكن جاكوبسون وتلامذته عاملوها على أنها مكون جوهري، ومن هنا ظلت النظرة عندهم شكلية، ولم تخرج عن إطار المبادئ العامة للشكليين، لقد جعلوا من النص الشعري، لوئنا من اللعب بالكلمات، وجعلوه موضوعاً لغويًا جميلًا موجهًا بالدرجة الأولى ليرضى حاجات المتخصصين.

إن المنظور المعاصر والذي هو إرث لنظريات دي سوسمير اللغوية، يلعب على وجهي الرمز في وقت واحد، ورغم كل شيء يمكن أن يرتبط بالشكليين انطلاقاً من لجوئهم إلى فصل الدال عن المدلول، لكن تحديد الانتماء قليل الأهمية والذي يهمنا هنا هو أن هذا المنظور بدوره لا يرى في الشعر إلا ملمحاً إضافياً. إذا كان أماننا نص ينسب إلى «سبيون» \* فإننا نقراه تحت تأثير اسم «سبيون» وفي هذه الحالة فإننا نجد معنا رمزاً إضافياً يجعل النص موضوع القراءة حصاداً للغة مزدوجة أو خاضعاً لتفسير فوقى للرمز، أي أن هناك شيئاً إضافياً ما (وهذا لا يعني أن هذه الظاهرة لا وجود لها، ولكننا فقط نعرضها الآن كمسألة).

هناك أيضاً نظريات تبحث عن الشاعرية داخل المستوى، وهذه النظريات لا ترى عموماً في المعنى الشعري خاصة سيميائية، أي معنى نوعياً مختلفاً، لكنها ترى فيه فقط زيادة في المعنى، أما التفسيرات النفسية والماركسية للإلهام الشعري فهي تظل عند فكرة اللغة المزدوجة. فهناك معنى ظاهري ومعنى خفي هو

\* أنيب روماني قدم في القرن الثاني قبل الميلاد (الترجم).

ووجهة النظر الأولى يطلق عليها تقليدياً اسم «الشكلية» والمصطلح غامض مادامت كلمة الشكل لا تقابل بالضرورة كلمة المعنى كما هي، وسوف نرى أنه يوجد ما يسمى «شكل المعنى» لكننا يمكن أن نحفظ بالمصطلح كما هو في شكله المحدود الذي يعد نقطة انطلاق، وتصور كهذا له وجهة متوقعة بداهة، ولقد وصف الشعر تقليدياً بأنه فن النظم وأن النظم هو مجموعة من القيود الإضافية تطبق للوهلة الأولى على الشكل فقط، ووجهة النظر هذه غير قابلة للتسليم بها، وقد أصبحت اليوم مرفوضة، لكن نظرية جاكوبسون لم تصنع شيئاً إطلاقاً غير توسيع نمط قيود النظم فجعلتها تمتد على مستويين: تركيبي ودلالي، وألغى مبدأ «إسقاط محور التشابهات على محور للتناقضات» يوسع إلى ثلاث مستويات، التكرار الشكلي الذي كانت تصوره قواعد النظم في المستوى الصوتي، وما يمكن أن نسميه بالمعنى ليس متأثراً بالدرجة الأولى بإضافة قواعد «التشابهات» وهي إضافات يمكن تفسيرها في مجال النشر، ولناخذ واحداً من أمثلته:

١ - مخلوف مخيف.

٢ - مخلوف مرعب(٥).

فهناك تعادل معنوي بين المثالين، ولكن الأول يضاف إليه بناء صوتي ترتدي لا يوجد في الثاني. يمكن هنا أن توجد المعادلة التي نتحدث عنه:

النثر + س

أو التي ترى أن الشعر ليس إلا (+) بناء إضافي من نوع ما أو أنه تقنين سأم للغة الجارية، وهي من بعض الزوايا شكل إضافي، والظاهرة التي نصفها هنا هي

الذي تتم الإحالة إليه قصداً أو لا شعورياً من خلال تأويل رمزي تتولى القراءة إعطاء مفاتيحه وهذا الافتتاح هو ما يعطى للنص شاعريته.

والحقوق هنا لم يعد موقف «ما فوق الشكل» وإنما أصبح موقف «ما فوق المعنى» ويظل الفرق بين الحالتين فرقاً نوعياً.

أما نظرية تعدد المعاني polysenique – وهي نظرية دائمة الآن – فإنها تختلف عما سبق، ويمكن هذا الفرق في أنها لا تعترف بطبقات للمعنى وإن كانت تعترف بتعدد، ومن هنا فإن القيمة التي يعطيها التفسير الفرويدي أو الماركسي «للمعنى الثاني» تختفي هنا، والتعددية – أو حتى اللانهاية – للقراءات المختلفة تشكل الملح الملازم، فالكلم وليس الكيف في المعنى هو الذي يشكل ملمع الشاعرية.

هناك نظرية أخرى تسمى نظرية «الرمزية الصوتية» وهي نظرية أسالت وتستميل كثيراً من المداد وهي تحظى دائماً برضا الشعراء، وإن كان هذا لا يقدم ليلاً على شرميتها لكنه على الأقل يقدم مؤشراً، ويستباح لنا الفرصة للعودة إليها، لكنني أود أن أنكر فقط هنا، بأنه لكي تشير إلى الملح الوحيد والأساسي في الشاعرية فإنك تظل خاضعاً لنظور كمي، وتشابه خطي الدال والمداول، لا يصنع إلا أنه يضيف إلى اللغة غير الشعرية تعريفاً إضافياً، فالشاعرية تغنيها لكنها لا تحولها، ومن هنا فإن الشعر يبقى شيئاً «إضافياً» وليس شيئاً آخر.

إن هذه الدراسة تأتي تالية لدراسة أخرى<sup>(٦)</sup> حاولت في وقت واحد أن تتعمق الظاهرة وتحاول البحث عن نظام لها. وأنا سأحاول من خلال التذكير بإساسيات الدراسة الأولى أن أجيب عن بعض الاعتراضات التي أثارت حولها.

على العكس من النظريات السابقة صنفنا الدراسة اللغة لا باعتبارها «رمزاً فوقياً» ولكن باعتبارها «مضادة للرمز». وعرفت الشاعرية من خلال التصورية، والصورة ذاتها تكون سياقاً يتشكل في مرحلتين يمكن أن توصف المرحلة الأولى منهما بأنها «مجاورة» بالقياس إلى اللغة العادية.

وأود أن أذكر أولاً: بأن المصطلح «مجاورة» «ecart»، وتحول deviation يشكلان مرادفاً لما يسميه النحو التحويلي agrammaticalite غير قاعدي، ومن ثم فإن من التناقض أن يحظى مصطلح «المجاورة» بنقد ألفت منه مرادف<sup>(٧)</sup>. بل هو مصطلح يفتح إلى التبسيط إنني بعيد عن إنكار مسألة التبسيط بالمعنى الذي أعطاه جيمسليف لهذه الكلمة، لكن لماذا يهاجم مصطلح المجاورة من خلال التبسيط أكثر مما تهاجم المصطلحات المماثلة؟ اعترف بأنني عاجز عن الإجابة عن هذا السؤال.

إن تعريف الصورة على أنها لون من المجاورة يعود إلى أرسطو<sup>(٨)</sup>، وهو تعريف ظل يجتاز القرن<sup>(٩)</sup> لكن لم يكن من الممكن إعادة تناوله إلا بعد إزاحة غموض هائل، فالبلاغة في الواقع تقرب بين لوتين من الصورة تبعاً لتفنيين للمعنى tropes أو عدم تفنيدهم non-tropes، وهنا توجد ازدواجية زائفة قادت إلى التفرقة بين لوتين من المجاورة، مجاورة جذرية parakegmatique ومجاورة تركيبية Syntagmatique، والواقع أن كل مجاورة لا يمكن إلا أن تكون مجاورة تركيبية ولا تشكل إلا انطلاقاً من التطبيق «غير العادي» للقواعد للنسقة للوحدات اللغوية، والمجاز الذي يغير المعنى ليس مجاورة ولكنه اختزال للمجاورة، وهو من هذه الزاوية يدخل في كل أنواع الصورة، ويظهر هذا عندما تميز بين مرحلتين في

سياق الصورة<sup>(١٠)</sup> : موقع المجاوزة واختزال المجاوزة<sup>(١١)</sup>، في التحليل الكلاسيكي لعبارة مثل: الإنسان نشب للإنسان، لابد أن نفرق بين عدم التوافق المعنوي بين النشب والإنسان والصورة إلى التوافق من خلال إحلال «شرس» مكان «إنسان».

لكن السؤال يطرح هنا: لماذا الصورة إذن؟ لماذا نقول «نشب» إذا أردنا أن نقول «شرس» وهو سؤال أساسي لم تجب عليه البلاغة أبداً، وهو سؤال تحاول هذه الدراسة كلها أن تجيب عليه وتجعل هذه المحاولة هدفها الوحيد.

لكن المجاوزة خروج يفترض وجود «المعدل» وهي نقطة أثارت كثيراً من التحفظات. ولابد أولاً من إزاحة اللبس الذي يوجد بسهولة بين المعنوية normativit والطبيعية normativisme. فهناك دون شك معدلات لغوية، ويمكن أن نذهب إلى أبعد من هذا ونطرح إلى القول بأن اللغة كلها هي نظام معدلات، وليس لها وجود آخر غير ما تعطيه إياها «قواعدها الجوهرية» التي يمكن أن نقابلها «القواعد المعيارية» وهي القواعد التي تحكم التصورات السابقة للغة، على حين تتولى القواعد الجوهرية خلق الموضوعات التي تقتنها<sup>(١٢)</sup>. هذه إذن قواعد اللعبة. والمقارنة مع قواعد لعبة الشطرنج التي أقامها دى سويسير في هذا المجال مقارنة ذات مغزى.

إن لعبة الشطرنج ليس لها وجود «لمس» إنها ليست إلا موضوعاً مجرداً لا وجود له إلا بدءاً من قواعد تنظمه، وأن تلعب الشطرنج معناه أن تضع هذه القواعد موضع التطبيق، وكذلك الشلن في الكلام فهو في الواقع بلورة تصورات قواعد اللغة، والفرق يكمن أنه لا توجد هنا «مخالفات» لقواعد لعبة الشطرنج، على حين توجد مخالفات لقواعد لعبة اللغة وهي مخالفات تكثر في الواقع

في لغة الكلام المتداولة، لكننا أحياناً يمكن أن نفع في أخطاء ونحن نعرف أنها أخطاء، والمقارنة سوف تكون أفضل مع لعبة مثل كرة القدم حيث ينبغي أن يوجد حكم ليراقب الأخطاء التي يقع فيها اللاعبون وهذا لا يمنع اللاعبين من الاعتراف بشرعية القواعد التي خرجوا عليها وكذلك للمتكلمون يقعون في أخطاء ويعترفون كيف يعترفون بها استجابة لهذه المعرفة الضمنية للقانون اللغوي الذي يسميه شومسكي «الأملية» Compe-tence، وهذه القواعد لأنها ضمنية، فهي أكثر طواعية من قواعد لعبة كرة القدم التي تأخذ شكل النصيرص القانونية، لكنها ليست أقل وجوداً منها<sup>(١٣)</sup>، ويمكن للمقارنة أن تستمر، ففي الحالتين توجد أخطاء أقل خطورة من الأخرى، وهذا يقودنا إلى مسألة «درجات التقعيد» ويقودنا نسبياً إلى «درجات المجاوزة»، لكن «معنوية» اللغة لا تتضمن أى حكم ب«طبيعتها»<sup>(١٤)</sup> (أو تميزها) ولا تتصل بمسألة احترام القواعد وكل شيء يتوقف على وظيفة اللغة.

والذي أريد، بالتحديد أن أريه هو أن الوظيفة الشعرية لا تسمح فقط بل إنها أيضاً تحتم التحول السيميائيكي عن المعدل، واللغة «العادية» ليست إذن لغة «مثالية» بل الأمر على العكس، مادام على انقاضها يقوم ما أسماه هاراميه «بالغة العليا».

إن الحس اللغوي للاستخدام هو المعيار الوحيد القبول، وأى قارئ فرنسي لا يتردد في أن يعترف بأن العبارات التالية خروج على المؤلف فعندما يقول بلزاتك: «Attier Montame»، وهو يعنى «وداعاً يا سيدي»، أو يقول: est parte papa وهو يعنى «لقد خرج»، يكون تعبيره خروجاً على المؤلف في حين أن عبارة a dieu

madame ومعبارة papa est parti هي النمط المؤلف.

والخروج على المؤلف يتم هنا حقيقة على المستوى الصوتي والمعنوي للغة وهما من المستويات المقعدة بنية أما أخطاء النطق والقواعد فيتم بجلاء مراقبتها في سبيل الأداء الصحيح للغة خاصة عند الأطفال، لكن الأمور تبدو أكثر صعوبة عندما نقتررب من المستوى السيميانتينيكي، وي طرح التساؤل هل للقواعد التركيبية قوة جوهرية على المستوى نفسه؟

لنقارن بين هذه الأمثلة الثلاثة:

١ - زوج خالتي أهزب.

٢ - زوج خالتي من ذهب.

٣ - زوج خالتي من سكان المريخ.

إن الأمثلة الثلاثة تبدو غريبة على نحو أو آخر، وتبدو كذلك قابلة للون من التفسير المجازي من خلال إيصال «صورة» بدلا من المعنى الأصلي أو «الصرفي» وهذا التقابل (بين «الصورة» والمعنى الأصلي) ي طرح مشكلة تعدد أساسية في نظرية الصورة، وسوف نعود إلى هذه النقطة ونحاول تصور الأمثلة الآن بالمعنى المجازي:

١ - يمكن أن يكون ما تريد أن تقول الجملة هو أن زوج خالتي ينتهز فرصة غياب زوجته لكي يعيش حياة رجل أهزب.

٢ - إنه رجل طيب كريم خدوم.

هذان التفسيران ليسا بدهيين، لكن الذي ليس موضع جدل، هو أن أيا من المثالين لا يمكن تفسيره تفسيراً حرفياً خارج السياق، على العكس من المثال

(رقم ٣) فهناك تفسيران حرفيان محتملان له، الأول: أن يكون المثلثي يعتقد بوجود سكان في المريخ وفي أن أحدهم يمكن أن يكون قد نزل إلى الأرض لكي يتزوج خالتي، والتفسير الثاني: مجازي إذا كان المثلثي يعرف أنه لا يوجد سكان في المريخ وأنه تبعا لذلك ينبغي أن يكون معنى العبارة أن زوج خالتي رجل غريب إلى حد ما.

وإن فالأمثلة الثلاثة فيها لون من «التمويل» في المعنى، ولكن درجته تختلف من مثال لآخر:

١ - في المثال الأول، يحدث اختراق لاشك فيه لقاعدة سيميانتينيكية: فمعنى المبتدأ مضاد لمعنى الخبر فتعريف «الأعزب» باعتباره «الشخص غير المتزوج» وتعريف «زوج» بأنه «الشخص المتزوج» يجعل الجملة تقوينا إلى تناقض بين مبتدأها وخبرها. يمكن هنا أن تعد «المجازة السيميانتينيكية» «مجازة» للمنطق أيضا.

٢ - في حالة المثال رقم ٢، تبدو القضية أقل حدة، فإنه في الواقع لا يمكن أن يقال إن المبتدأ مضاد الخبر، مادام تعريف كلمة «زوج» لا يدخل فيها «المعند» الذي صنع الزوج منه، وإنما يمكن هنا استبداء قاعدة «التصنيف المختارة» التي نأبى بها كل من «كائن» و «مفهوم»<sup>(١٥)</sup> ومن خلالها يلاحظ أن «زوج» تحمل الملح السيميانتينيكي اللازم (+حى) بينما كلمة «من» ذهب الملح السيميانتينيكي (+حى)، فإذا نخل هذان الملحان في الوصف السيميانتينيكي للكلمتين، فإن من الممكن أن تكون العلاقة بينهما «غير ملائم» تبعا لقواعد اللغة.

أما بالنسبة للمثال رقم (٣) فإنه يمكن أن نقارن بين تفسيرين، لكن هذا الاختيار لا يتعلق بأى قاعدة جوهرية في اللغة، ويتصل فقط بما يمكن أن يسمى بالمعرفة

فى كل ألوان البحوث، حتى فى بحوث علوم الطبيعة فليست هناك دراسة تستطيع وصف الجسميات مالم تضع فى حساباتها قوانين «كبلر»<sup>(١٧)</sup>، وفى القضية التى تشغلنا لا تبدى المثالية كثيرة بل إن ألوان الخروج لغرض ما، يمكن لأى متكلم من أبناء اللغة الأصلية أن يدرك أنها خروج «بشرط ألا يكون أمياً أو سيئ النية».

وبالإضافة إلى ذلك فإن ألوان المجاوزات التى حللناها فى «بناء لغة الشعر» أيا كان مستواها «الصوتى» أو النصى أو الدلالى، تنتمى إلى طبيعة «الخروج» نفسها التى أشرنا إليها هنا، فالقافية غير الملانمة، والقلب... إلخ، تنتمى إلى طبقة المجاوزات «الداخلية» باعتبارها العلاقة بين المقولة، وهذه المجاوزات فى جملتها تقابلها طائفتان أخريان من المجاوزات باعتبار العلاقة مع المقولة ذاتها، وهاتان الطائفتان يمكن أن تتقابلتا فيما بينهما كونهن من المجاوزة، أحدهما مجاوزة بالزيادة والآخر مجاوزة بالنقص.

ولنأخذ فى الاعتبار جملة مثل:

زرج خالتي رجلا

فهذه الجملة لأخبار عليها من الناحية اللغوية البحتة، فهى لا تخفى لاقواعد اللانمة ولا الاختيار ولا المعرفة الموسوعية، ومع ذلك فإنها تبدى «جملة غريبة» فهى جملة لا يتوقع الإنسان أن يلتقى بها فى سياق عادى، أو على الأقل فى خطاب وظيفته الإعلام أو التعليم، وهذا فى الواقع هو ما يجعلها غريبة: أنها لا تحمل أى درجة «تبليغية» من درجات الأخبار مادام مفهوم الخبر «رجل» متضمناً داخل مفهوم المبدأ «زرج» وهناك قانون غير مدون يمكن أن نسميه «قانون إضافة الطويلة» تمه الخروج عليه هنا، إن هناك قدراً من «الإطباب» يسمح به

الموسوعية للقارئ، وإن فهناك فرق لا شك فيه بين هذه الأنماط الثلاثة، لكن هذا الفرق له طبيعة خاصة، من الصعب أن نجتازها الآن، فالمناقشة حول المشكلة مطروحة معنا ولم تحل بعد<sup>(١٨)</sup>.

لكن هناك شيئاً يبقى يدهيها مع ذلك، وينبغى أن نلاحظه بشدة، وهو أن أى نظرية سيميائية لا يمكن أن تكتسب شرعيتها إلا إذا وضعت فى اعتبارها حسناً اللغوى فليست النظرية هى التى ينبغى أن نقول للمتكلم هل حدث خروج هنا أم لا، ولكن المتكلم هو الذى يقول ذلك للنظرية.

فهممة النظرية ليس توضيح أى التعبيرات يعد خروجاً، لكن مهمتها أن تقول لماذا هو كذلك، فمعرفة المجاوزة هنا تسبق معرفة القاعدة، وفى انتظار توضيح القاعدة فإن المتكلم له الحق فى أن يعد ألواناً من التعبيرات الشعرية فى إطار المجاوزات السيميائية مثل:

الظلام المضى - «كورنى»

الصلوات الزرقاء - «مالارميه»

السمك المغنى - «رامبو».

وسوف تلتقى هذه التعبيرات مع الأنماط الثلاثة للمجاوزة التى ذكرناها:

مجاوزة إنطورية.

- المجاوزة السيميائية.

- المجاوزة الموسوعية.

لقد أمكن حفاً معارضة فكرة «التقعيدية» التى تفترض وجود متكلم مثالى، لكن هناك «مثالية» ضرورية



في العبارة، بل تتطلبه ولكنه ليس الإطناب الكلى الذى يجعلها غير مفيدة، ويمكن هذا أن تميز بين «الإطناب الداخلى» كالعبارة التى أوردها «و» الإطناب الخارجى عندما تكون للمقولة حقيقة بديهية مثل أن تقول  $2+2=4$  أو الأرض كروية، فى سياق خطاب تدرك أن للتلقى له مدرك لهذه الأشياء، واللغة الشعرية مليئة بهذا اللون من الإطناب الداخلى والخارجى.

قال لى إن الليل مظلم «هيجو».

$2+2=4$  «بروفير».

وفى الحقيقة، فإننا سوف نرى أننا يمكن أن نعتبر «الخطاب الشعرى» كله إطناباً كبيراً، وترديداً متصلاً.

تبقى الطائفة الثالثة، وربما كانت أقواها، وهى طائفة «الإيجاز» إنها مجاوزة بالنقص، إنها مجاوزة لا من خلال «الإفراء» كما كان الشبان فى الإطناب، ولكن من خلال «التفريط» كما تقول:

زوج خالتي هو...

فالنقاط التى وضعت على مستوى السطر توضح أن الجملة لم تتم، لكن نقصان الجملة هنا مرتبط بنقصان بنائها النحوى، فالضمير المنفصل «هو» يتطلب خبراً له وهو مفقود هنا فى السياق<sup>(١٨)</sup>، وهذا الغياب النحوى لبعض العناصر هو ما ترجع إليه البلاغة فى بعض صورها تحت اسم «الحذف»، لكن التحليل يظهر غالباً، وجود علاقة بين المجاوزة النحوية والمجاوزة الدلالية، كما هى الحالة هنا، ولنتقارن بين جملتين مثل:

١ - قيصر قُتل.

٢ - بطرس قُتل...

فسوف نلاحظ أن الجملة الأولى مكتملة من الناحية النحوية، على حين أن الثانية ليست كذلك، مع أنهما متعادلتان من وجهة نظر العناصر الدلالية فالجملة تحدد من الناحية الدلالية باعتبارها مقولة تحمل معنى كاملاً فى ذاتها، لكن المعنى هنا فى الجملتين غير كامل إذا أخذنا فى الحسبان أن الجملة الأولى يتقصها الفاعل والجملة الثانية يتقصها المفعول به، وإذا كانت اللغة تلتزم وجود للمفعول به فإنه يبدو أنها ينبغي أن تفعل بالأحرى الشيء نفسه مع الفاعل، وإذا وضعنا الجملة فى صيغة المبني للمعلوم فإنها تعطينا: (...قُتل قيصراً)، حيث نجد نقصاً واضحاً، ويمكن أن يجاب بأن الصيغة التى معنا هى تحويل لصيغة: (قيصر قتل على يد أحد الناس)، لكننا يمكن أن نقول الشيء نفسه بالنسبة للجملة الثانية: (بطرس قتل أحد الناس). ومن ثم يمكن الحديث من قاعدة رئيسية بالنسبة للمكملات، تلزم المتكلم أن يمدنا بكل المعلومات اللازمة، أى أن تكون الجملة مهيبة عن كل التساؤلات الملائمة: من؟ ماذا؟ كيف؟.. إلخ، وهذه المشكلة التى كان قد أشار لها من قبل أرسطو، شديدة التعقيد، وإن أشبه هنا إلا عرضاً لمسألة تتعلق بالرواية البلاغية حيث نجد للمجاوزة من خلال «الحذف الدلالي» هى الصورة الغالبة إن لم تكن الصورة الوحيدة.

تبقى أيضاً ألوان من المجاوزات لا تخطئها العين لكن علاقتها مع القاعدة التى تنتمى إليها لا تظهر بوضوح، ولنتقارن مثلاً بين هذين المثالين:

١ - إثنان من رواد الفضاء الأمريكيين يهبطان فوق القمر.

٢ - إثنان من رواد الفضاء الشقر يهبطان فوق القمر.

الخرج والمجاورة التي اختبرناها تنتمي إلى لون معين من الخطاب يتميز بالقوة نفسها، وهي قوة تتصل بطبيعة لون المقولات «الجوهرية» التي لا تطمع إلا في أن تصف حالة الأشياء في مقابل مقولات performatif وعرضية تجمع الحدث الذي تصفه مثل: النظام و الوعد والطلب... إلخ . إذن فإن هذا النمط من المقولات له قواعد استعماله الخاصة والتي تدعى «بشروط التميز» felicity condition ومنها تبدأ سلسلة كاملة من التجاوزات الممكنة<sup>(٢٠)</sup>.

وينبغي في النهاية أن نميز مجموعة من الرموز الفرعية sous-codes في داخل الرموز ذاتها، فاللغة المنطوقة ليس لها قواعد اللغة الشفهية نفسها وهو ما يوضح خصائص الخروج في صيغة الماضي المركب في رواية الشريب **للبيبري كامي** وهو لون من القص يقابله عادة استخدام الماضي البسيط ويمكن من خلال هذا المنظور ذاته إعطاء لون من القانونية للنقطة التي تمنعها **ريفا تير** riffatter فيما أسماه «المعلل السياقي» «أي معدل» «نمط تعبيرى»، يفرى شيوعه في نص ما، على اعتبار النمط العادى بالنسبة له خروجاً، وقد استشهد **ريفا تير** على هذه القصة بهذه القصيدة لـ **تارديو** tar-dieu :-

- المرأة التي رايت.

- واليد التي مدت.

- والقبلة التي أخذتها.

حيث تبدو صيغة البيت الأخير (المتصلة بضمير الموصول العائد) خروجاً بالقياس إلى سلسلة الأفعال التي حذف منها العائد من قبل<sup>(٢١)</sup>.

ولنفترض وضع كل منهما عنواناً لإحدى الصحف، وسوف نجد فرقاً ظاهراً فالأول يبدو طبيعياً، والثاني لا يبدو طبيعياً أو يبدو أقل من ذلك بكثير، ما السبب في ذلك؟ الإجابة البديهية التي سيجاب بها، هي أن للمهم عندنا هو معرفة جنسية رواد الفضاء، وفي المقابل فليس المهم معرفة لون شعرهم لكن كيف نحدد «المهم» في مجال المعلومة؟ وما المعيار الذي يقاس به؟ ومع ذلك، فإنه في سياق الأحاديث اليومية يلاحظ التركيز على ملمح الأهمية، كما يظهر ذلك التعبير الشائع «وما أهمية ذلك؟» أو «إننى لا أرى فائدة لما تقول» وهي تعابير تؤكد بالتحديد وجود «درجة الصفر» في للمح الذي نشير إليه، والمجاوزات التي تنتمي إلى هذا النوع في الشعر كثيرة جداً، ولناخذ على ذلك مثلاً من السونيता المشهورة «**الفاتحون**» **لهيردى**<sup>(١٩)</sup>:

يالها من مرابك طائرة بيضاء منحنيات للامام.

كن ينظرن ومن يصعدن إلى سماء مجهولة

من قاع المحيط ومن نجوم جديدة.

فاللون الأبيض في المراكب، يذكّرنا إلى حد ما باللون الأشقر لرواد الفضاء، مع ذلك فإنه يكفى أن تحلف هذه الصيغة لتضغف إلى حد بعيد شاعرية البيت الذي توجد فيه، كما لو أن المعنى الشعري للبيت متعلق باللامعنى الإخبارى للصيغة.

وإلى الحالة نفسها تنتمي أبيات **امولونير**:

لقد مضيت إلى شاطئ السمين تحت إبطى كتاب قديم  
والنهر مثل المي يتدفق ولا ينضب.

فما الذي جعل الكتاب يأتى إلى هنا؟ ولماذا هو قديم؟ ومع ذلك فلو حذفناه لن ينته الأمر، فإن كل ألوان طبقات

وخلص القول أنه توجد قواعد متعددة ومختلفة للغة، واكتشافها هو مهمة علم اللغة، لكن علم الشعر لا يمكنه الانتظار حتى ينتهي علم اللغة من مهمته وله الحق تماماً في أن يعتمد على الحدس الخاضع للتجليل، وأن يؤكد ذلك عند الحاجة بالوصول إلى أحكام، لكي يضيف مايقدر أنه يشكل أنماطاً للخروج بالقياس إلى القاعدة المطروحة، وهو ساجد أن يفعله القسم الأول من هذه الدراسة التحليلية وينبغي أن نشير إلى أننا ونحن نحاول أن نفعل ذلك اتبعنا لنا الفرصة لإلقاء الضوء على مشاكل كانت حتى ذلك الحين في منطقة الظل.

إن طرح نظرية ما أمر مخضوب، حتى لو كانت النظرية مخفية، حتى يسمح ذلك بترتيب جديد للمشاكل لم يكن معروفاً قبل طرحها.

وعلى سبيل المثال، مشكلة البعد عن «القافية النصوية»<sup>(٢٧)</sup> في الشعر الفرنسي بدءاً في القرن السابع عشر، لماذا رفض الشاعر هذه الإمكانية الواسعة المرحبة للقافية المشكلة من اللاحق النصوية؟ ومن الزاوية نفسها:

لماذا هذه الظاهرة التي أصبحت سائدة في كتاب النص الشعري المعاصر، والمتعلقة بإلغاء علامات الترتيم ومجمل العلامات الضرورية للبناء التركيبي للمقولة؟ من البديهي أن تطرح هذه المشاكل، ويمكن بالطبع أن يعد شيء كهذا بحثاً عن الصعوبة لذاتها، فالن لا يضمن قيمة إلا لكي نتابع لعبة السجوك داخله، لكنه إذا كان كذلك فينبغي أن يقال ذلك، وإلا فينبغي أن نتحدث عن شيء آخر، وهو معالجة هذه المشاكل من خلال تصنيفها وهو ما لم يفعله علم الشعر من قبل على قدر علمي.

وتوجد المشكلة نفسها على مستويين آخرين، فدراسات الشعر، اعترفت دون شك بغزارة الجاوزات

التركييبية والدلالية في الشعر لكنها اعتبرت تراكمات من ظواهر أخرى، نتائج محتملة للملامح مختلفة؛ امتداد من بعض الزوايا لظاهرة «الرخصة الشعرية» التي تسمح للشاعر ببعض الحرية في التعامل مع الرمز وإعطائه قيمة «الرمز القوي»، وإذا سلمنا بهذا فإنه يبقى علينا أن نوضح لماذا تتزايد هذه الظاهرة في الشعر الفرنسي على مدى تاريخه كما تؤكد الإحصائيات.

والنظرية التي طرحناها في «بناء لغة الشعر» كان لها فضل تخفيض مجموع الظواهر إلى وحدة تجمعها حين أظهرت أن للجوازة هي الخطوة الأولى في بناء الصورة وأن الصورة هي التي تكون الشاعرية، وحقيقة لم تكن هذه النظرية هي وحدها التي خضعت للمبدأ الرئيسي في أي دراسة علمية وهو مبدأ تقليص الظواهر من التعددية إلى الوحدة لنظرية جاكوبسون في المادلات صنعت الشيء نفسه، وبقيت الاستجابة للمبدأ العلمي الثاني المتمثل في المراجعة والتجديد.

ولم يكن علم الشعر من قبل بصلة عامة يشغل نفسه بهذه الهموم، وكان الدارسون يهتمون على منهج الاستشهاد بأمثله، وهو منهج لا يصلح إلا لطرح الفرض لا للبرهنة عليه، وفي مجال واسع كمجال الشعر لا ينبغي الاكتفاء بلغة واحدة فعدت (تصنيف) مجال الاختيار يمكن أن تجد أي شيء، ولقد دعى سوسير في بعض هذه اللبس، ولقد وقع حقيقة على أمثلة لا ينازع فيها مثل بيت بوليلير:-

لقد أحسست بعنق تضغط عليه اليد الرعبة  
للمستيريا

je sentis ma gorge serrée par la main terrible  
de L'hysterie.

كثيراً من الأمثلة التي تطرح وفق هذه التصور. ومرة أخرى فلن أستهبد إلا بمثال واحد، فقد كان دوسارس damarsaes، يظن أنه لا توجد صورة في بيت كورني الرائع:-

ماذا كنتم تريدون أن يفعل ضد ثلاثة؟ أن يموت!

ومن السهل إظهار أن كلمة يموت هنا لاتحمل الملمح الدلالي الحقيقي ومن ثم فإن فعلاً واحداً يمكن أن يجيب على السؤال، أن يقال مثلاً «أن ينتحر» وهنا نجد معنا مثلاً جديداً على ظاهرة «التبديل» التي أشرنا إليها؛ أي أنه مع إختفاء المجاوزة تختفي الشاعرية، لقد ادعى فونثاسي وجود الفعل (المتحرك)، ورسمه التصوير بال حذف في «أن يموت» بالقياس إلى عبارة بذلة مثل: «كنت أتمنى أن يموت» على حين أن عبارة مثل «أن ينتحر» يتوفر فيها الحذف دون الفعل.

٣ - الإحصاء: وهو الوسيلة الوحيدة لمراجعة حقيقة قاطعة، ولقد استخدم في بناء لغة الشعر بطريقتين:

١ - المقارنة مع اللغة غير الشعرية: وقد اختير الاستخدام العلمي للغة، وهو استخدام يمثل أصدق تمثيل لعدم الشاعرية.

ب - مقارنة الشعر مع ذاته خلال تطوره على امتداد تاريخه، ورصدت هنا «مبدأ البَدْخال» الذي تعرض للتقصد<sup>(٢٤)</sup>، وهو مبدأ لا يشكل على الإطلاق أساساً من أسس البرهنة على النظرية، وأنا ما زلت على اقتناعي بأن كل من يخضع في مجرى تطوري لمجموعة من الضرورات الداخلية التي تدفعه إلى أن يشكل ملامحه الداخلية من خلال مجموعة من السياقات الداخلية<sup>(٢٥)</sup> المعروفة؛ والتمثلة في وجود كثافة شعرية أكبر في

حيث لاحظ توزع كلمة الهستيرا على مقاطع البيت، لكن هذه حالة استثنائية لا يمكن رصدها في الغالبية العظمى من النصوص الشعرية إلا من خلال العشوائية وعلى حساب المنهج الدقيق.

و الملاحظة نفسها يمكن أن توجه إلى نظرية جاكوبسون، فالترانزات لا توجد في كل القصائد من ناحية، ومن ناحية أخرى، يمكن أن نجد في النشر كما أظهر ذلك جورج موفان عند حديثه عن: «تيكول»: أحمل لي خفي وأعطيني طافيتي الليلية»<sup>(٢٦)</sup>.

وفيما يتصل بقضية المجاوزة، فإنها بنت طريقها الخاصة في المراجعة والتمحيص على ثلاثة أنماط من الوقائع:

١ - التبديل commutation، وهو مصطلح استخدمه أرسطو، واستقر عند «بالي» وهو يستقر على إجراء شائع في البنائية اللغوية ويتصلق هنا من خلال «التناسب الطردي» بين إلغاء المجاوزة وإختفاء الشاعرية وسوف أذكر هنا بمثال واحد فقط وهو البيت المترجم عن اللاتينية: «لقد ذهبوا مظلمين في الليالي الوحيدة؛ والذي يكفي فيه أن نعيد ترتيب الملامح وأن نقول: لقد ذهبوا وحيدين في الليالي المظلمة» لكي نقتل شاعرية البيت، ويمكن أن نجرى للمراجعة نفسها على كل الأمثلة التي عرضت لنا لنجد النتيجة نفسها.

٢ - الأمثلة المضادة: وهي الوسائل الوحيدة المستخدمة بكثرة في الدراسات اللغوية لنقد نظرية ما، من خلال الإتيان بأمثال تتعارض معها، وفي هذه الحالة فإن على النظرية أن تظهر، إذا هي استطاعت، أن هذه الأمثلة المضادة ليست في الواقع مضادة، وإنما تبدو كذلك لأنها تحتاج إلى مزيد من التحليل وسوف نجد

نصوص شعراء الرمزية بالقياس إلى النصوص الشعرية الأكثر قدماً، ويمكننا أن نلمح التطور عندما نقرأ بعض الأبيات الانتقالية عند «فكتور هيجو» في مثل قوله:

ينبغي أن تذهب لترى ماذا يجري هناك.

ويمكن أن نلتقي أيضاً ببعض هذه الأبيات عند بويلير ولكنها تنعدم عند رامبو وما لازميه، فإذا كنا إذن، في سبيل التذليل على افتراض مبدئي عام لاحظنا عينة لخاصة شعرية تنمو من الكلاسيكية إلى الرومانتيكية ثم إلى الرمزية، فإن ذلك يسمح لنا بأن نعتبر الزيادة الإحصائية ذات المغزى في «المجاوزات» في نصوص هذه المجموعات الشعرية الثلاث، نعتبرها مراجعة وتحييما وبرمجة على الغرض المطروح.

اعتراض أخير يرد على المنهج المتبع ويرتكز على المدى الذي تشغله الظاهرة موضوع الملاحظة: فهل المجاوزات التي وضعت وأصبحت انطلاقة من «قطع» من القصائد، هل لنا الحق في أن نعتبر الخصائص الشعرية قيمة لا تتصل بالنص كاملاً وإنما تتوزع بين أجزائه؟ وعلى هذا التساؤل يمكن أن نجيب مذكرين بالتجربة الخصبة للذخيرة الشعرية، فالواقع أن أبياتاً مفردة (شوارد) هي التي عاشت كما هي في ذاكرتنا، بل يحدث أحياناً أننا عندما نضمها في سياقها يقل جمالها، إن الذي يسكرنا في «الشذقات الثلاث» لنتشيكوف، ليست قصيدة بوشكين، وإنما هذان البيتان:

قريباً من أحد الضلعان البحرية تنهض شجرة البلوط الخضراء.

وتلتف سلسلة ذهبية حول الأشجار

وهذان البيتان يقدان سحرهما إذا الحقا بسياقهما، وهناك مثال آخر أكثر وضوحاً وهو بيت كورني:

هذه الظلمة المضيفة

التي تسقط من النجوم

فلقد أحرزت نجاحاً شعرياً لا نظير له، ولكنها تقسد في سياقها:

أخيراً مع المد الذي أرانا ثلاثين شراعاً

ويمكن في النهاية أن نستدعي شهادة «بريتون» الذي أعجبه من كل شعر «يو» مقولة ليست إلا جزءاً من جملة (And now the night was sensecent)

التي ترجمها ما لا زميه هكذا: Et maintenant, Comme la nuit Vieillesse, وإن وقد شاخست الليلة.

لكن يبقى أن نقول إن النص موجود، وأن التكامل من الجزء إلى الكل النصي يثير مشكلة، وسوف تعالج في حينها.

هناك سؤال يثار إذن: في مجال السلوك البشري يؤدي كل بناء وظيفي ما، وكل وظيفة لا تتكامل إلا انطلاقاً من بناء ما، فإذا كان الملمح اللامك للفرق بين (الشعر/ اللاشعر) هو المجاوزة، فما هي وظيفتها؟ هناك إجابتان محتملتان، والإجابة الأولى تتم عن طريق السلب وهي: مادامت المجاوزة تبدو سلبية خالصة، فهناك ميل للظن بأن لها هدفاً الخاص: وأن الشعر ليس له موضوع إلا فك بناء اللغة، ورفض هذه الوظيفة الاتصالية التي تؤكدنا طبيعة المجاوزة بين أكثر من طرف، وهي نظرية وجدت من يدعمها وتقدمت في إطار المذهب الراديكالي للتقدم الذي يعد وجهاً من وجوه الحداثة، وهذه الإجابة - رغم تصنيفها السلبى - تبدو إيجابية لأنها تقدم نظرية في الإجابة على السؤال.

فى القسم الأول من هذه الدراسة تم الاعتراف بإحدى وظائف الشعر وهى الحصول النوعى للمعنى الموصوف، وتبعاً للمصطلحات القديمة: التحول من معنى «تصورى» إلى معنى «شعورى»، وهذه القضية سوف نعيد تناولها بقدر أكبر من العناية، وانطلاقاً من التقابل بين ظاهرتين من ظواهر اللغة: «مكتشف» و«محايدة» يمكننا أن نميز نمطين من المعنى هما المعنى المؤثر "pathétique"، والمعنى الشعرى "poétique" وهما موجودان «بالقوة» فى كلمات اللغة، تبعاً لكون صياغة التجربة التى هى «منبع» للمعنى.

يبقى إذن أن نؤكد قضية المعبر من «البناء» إلى «الوظيفة»، من المجاوزة إلى التأثير الشعورى، ولكى يتم هذا يكفى بناء نمط نظرى لوظيفة اللغة وهو نمط يسمح للتحليل أن يعبر من مرحلة الوصف إلى مرحلة التوضيح ومن ثم يسمح ببناء نظرية دقيقة حول الظاهرة الشعورية، وهذه هى المهمة التى سوف تخصص لها الصفحات التالية ولكى يكون الأمر أكثر وضوحاً اعتقد أن من المفيد هنا أن أشير إلى الخطوط الرئيسية.

نمط اللغة أو قواعدها يأخذان خصائصهما انطلاقاً من لوئين من المنطق متضادين، فالنمط غير الشعورى ينتمى إلى «منطق الفرق» حيث توضع كل وحدة فى علاقة مع وحدة ليست إياها، وتبعاً لصياغة مبدأ التضاد يقال: «س» ليست إلا «س» والنمط الشعورى على العكس ينتمى إلى منطق «التماثل» حيث توضع كل وحدة فى علاقة مع ذاتها ومن أجل ذاتها، تبعاً لصياغة مبدأ «التماثل» يقال: س هى س، ومنطق التضاد هو الذى استوحته الفكرة البنائية عند دى سوسير، وتبعاً لها فإن وحدة رمزية سيميولوجية لاتؤدى وظيفتها إلا من

خلال التقابل مع وحدة أخرى، والنظرية التى نطرحها تقترح تحديد هذا المبدأ وتعريف اللغة الشعرية من خلال نقض البناء المضاد.

هذه النظرية لها مصراعان متصلان لكنهما متمايزان من خلال اعتماد كل منهما على محور من محاور اللغة: أولاً: الصراع المثالى وهو ذاته يتركز على فرضيتين:

١ - ١) فرض لفسوى يصنع بدوره من إجرامين متقابلين ومتكاملين ويمكن صياغتهما فى صورة مبدئين.

١ - ١س) الثفى: مبدأ دى سوسير فى التقابل لا يتم إلا على مستوى الإمكان بالقوة، وتحقيقه بالفعل يتم من خلال بناء الجملة النحوى (مسند إليه اسمى + مسند لملئى) وهو بناء يحصر الإنسان فى جانب واحد من جوانب عالم الخطاب ويحتفظ من ثم للمسند بمكانه من خلال التقابل.

١ - ١ص) الكلية: إن عملية «المجاوزة والخرج» تلجا إلى استراتيجية إيقاف عمل المبدأ السابق وإلى نقض البناء المضاد، وإلى مد عملية الإسناد بعد ذلك لتتعدى جزئية عالم الخطاب إلى كليته، وإن فإن سمة «الثفى» فى المجاوزة الشعرية تبدو، من خلال عناصر متناقضة، وكأنها وسيلة تؤكد للغة كليتها الإيجابية الدلالية من خلال عنصر سلبى يتسمثل فى رفض فكرة «الثفى المتلازم» من اللغة غير الشعرية.

١ - ٢) فرض سيكلوجية اللغة: هذا الفرض الثانى يؤكد العلاقة بين البناء (الكلية) والوظيفة (الخطاب الشعورى)، وهى تعتبر «الحادية» النثرية نتيجة من نتائج إجراءات تحييد المعنى الشعورى الأملئ، من خلال رد فعل مضاد: ومن ثم فإن التكثيف الشعورى

للشعر يبدو على أنه نتيجة من نتائج إجراءات مضادة هي إجراءات «اللاصيد» والتي تبدأ بهدم البناء المناقض. وينبغي أن نقول هنا أن هذين الفرضيين مستقلان<sup>(٢٦)</sup>، وصحة أو فساد الفرض الأول لا تنسحب بالضرورة على الثاني، ومع ذلك فإنهما يشكلان - فيما أرجو على الأقل - نمطا متلاحم الأجزاء.

ثانياً: المصراع التركيبى، يتخلى الخطاب الشعري عن مبدأ التلاحم الداخلى أو ملامسة المسند إليه للمسند، لكنه يؤكد ذاته - فى مستوى بناء الجملة أو تصورات هذا البناء - من خلال التوافق أو «التراسل» الشعري للوحدات التى يتشكل منها الخطاب. والنص الشعري يمكن أن يعد من هذه الزاوية على أنه فضاء شعورى ومن هنا فإنه يشكل لغة مطلقة.

يبقى أن اللغة الشعرية لاتخلق شاعريتها، وإنما تستعيرها من العالم الذى تصفه وهنا يطرح اقتراض جدى آخر، الكلام هو التواصل بين التجارب (وأنا استعير هذه الصيغة من أفريه هارتيغيه حين يقول): «إن الوظيفة الأساسية للغة البشرية هي السماح لكل إنسان بأن يوصل لظواهر تجربته الشخصية<sup>(٢٧)</sup>» ومن شك فمنه نعلم منذ «أوسيان» Austin أن اللغة أيضا شيء آخر، فالكلام هو الفعل<sup>(٢٨)</sup> لكن تعريف اللغة باعتبارها ناقلاً لا ينطبق إلا على وظيفتها الوصفية التى هي - كما سترى - الوظيفة الأساسية للشعر، إن اللغة يمكن أن تكون وظيفتها الجذب أو الطرد، لكنها من خلال كونها وصفية يمكن أن تكون مقابلة لللاشعرية.

وإذا كان هناك نمطان من اللغة، فلأن هناك نمطين من التجربية، وكل منهما مكتمل فى ذاته، ونتيجة لذلك فإن واحدة من وسائل اختيار شرعية النموذج المطروح

هي محاولة تطبيق على التجربية «اللاغوية» ذاتها والعبور من النص إلى العالم، وهي تجربية سوف تعرض لها فى نهاية تحليلاتنا كمجرد فكرة أولية بسيطة أمل فى أن اتمكن من متابعتها من خلال البحث عن «شاعرية الكون» وعن وجود الشاعرية فى داخله.

إنها فرصة فى النهاية لرفض الخطأ الذى انهمكت فيه دراسات الشعر اليوم والمتمثل فى تعريف الأدب انطلاقاً من عتامة اللغة أو عدم شفافيته، إن فى ذلك إنكاراً لذاتية اللغة، إنها رمز، والرمز لا يكون رمزاً إلا إذا انفصل عن ذاته، إلا إذا تفتت، وفصل لكى يعاد بناؤه كرمز له وجهان وأن يكون وجه الدال فيه يربط إلى وجه اللول، لكى يشكلها فيما وراء الرمز وحدة تختلف عن الرمز ذاته، وهنا يكمن اللغنى العميق لفكرة دى سويسير حيث يبدو الرمز فى وقت واحد باعتباريه واحداً وثنائياً، فهو واحد من حيث أنه لا يوجد بدون دال، ولكنه ثنائى من حيث أن اللول يتطلب «دالاً ما» وليس هذا «الدال» بعينه، إنه الانفكاك والفراق التى تشكل وجود إمكانية للحركة المنتظمة للقراءة النصية وحيث يجد الرمز اللغوى خصوصيته المتمثلة فى قدرته على أن يرمز لمعناه الخاص وأن يكون من ثم فى وقت واحد رمزاً ومقتناً للرمز Metasigne، وهو ما يجعل من القراءة النصية معياراً للمعنى، وانطلاقاً من هذه النقطة يولد تناقض جديد، لأن الشعر فى الواقع نص يمكن إدراكه لكن لا يمكن التعبير الكامل عنه. وحول هذه التناقض ينبغي للدراسات الشعرية أن تتواجه، وبحسب قدره المنهج على اجتياز هذه النقطة الحرجة تتحدد درجة شرعيته، وهو

إنه أنثروبولوجيا الدنيا يصفها بلغته الخاصة، لقد قالها  
بالأرمينية (٢٩) :-

«إن الأشياء موجودة ونحن لم نخلقها، إننا التقطنا  
فقط خيوط العلاقات بينها وهذه الخيوط هي التي تنسج  
الشعر وتشكل جوته الموسيقية».

مالا يمكن إلا انطلاقاً من طرح التساؤل حول معنى  
اللعنة بدءاً من إشكالية التجربة ذاتها، حيث تنفمس  
جذور للشاعرية.

.. إن النظرية المقترحة هنا - إذن - تنتمي إلى التقاليد  
القديمة للطريقة الإيمانية، فالشعر كالعظم يجب الدنيا،

## هوامش:

(١) يقول جاكوبسون: «الشعر هو اللغة في وظيفتها الجمالية، وموضوع علم الأدب ليس الأدب وإنما هو الأدبية وهي التي تجعل من إنتاج ما،  
إنتاجاً أدبياً».

(2) les constantes du poemes p. 2

(3) le degre zeno de l'écriture .p. 39.

(4) Questions de La poesie Ceurse pieiade. 1. p. 128.

(٥) في الأصل الفرنسي هما:

1 - Affreu Alfred

2 - Horible Alfred.

وقد غيرنا المثالين إلى مايعقق معنى التجانس الموسمي في العربية (لترجم).

(٦) الإشارة إلى كتاب «بناء لغة الشعر» وقد ترجمناه إلى العربية (لترجم).

(٧) تريفورف هاجم مصطلح المجازة متحدثاً عن «أحاييل سحرية» راجعاً به كما يقول إلى نوع قديم من الفروض يظل الأدب بمقتضاه موهوماً  
غير قابل للمفردة.

Communications. 1970, 16, p.27

(٨) الخطأية: ٣٣ ١١٤٥٨، ١٤٥٨، ٣.

(٩) يمكن أن نجد عوضاً ممتازاً للمراحل الأساسية التي مر بها في كتاب. ب. ريكور. الاستعارة الحية «١٩٧».

(١٠) تيمناً لمصطلحات فونتناني، انظر ص ١٩.

(١١) لتطوير هذه الفكرة انظر مقالتي: نظرية الصورة (Theorie de la Figure)

(١٢) التفريق بين هذين الشرحين من القواعد يعود إلى ج. سيارل searle في كتاب les actes de langage. 47.



- (١٣) المقارنة لتكون كاملة، إلا إذا أُضيف إليها «عنصر زمني» حيث تبدو قوانين لعبة كرة القدم ثابتة، على حين تتغير قوانين اللغة كل فترة.  
(١٤) أجاب تشومسكي بدقه على الملاحظات التي وجهت إلى «الطبيعية أو التميز» بأنه لا مجال لتعديل أو منع الجمل المتجاوزة - انظر:

some methodological remarks on generative grammar. word 17. 196

15) The Structure of a semantic theory, 1969, p. 170 - 210.

(١٦) الطريقة بين هذه الأمثلة الثلاثة يذكر بالتمايز القديم بين «الحكم المنطقي» و«الحكم النحوي» انظر:

Quine. two dogmas of empiricism

(١٧) جون كبلر، عالم اللغوي (١٥٧١ - ١٦٣٠) أول من قدم دراسة دقيقة عن المربخ، وكانت دارساته في الجاذبية هي التي مهدت الطريق أمام نيوتن لاستخلاص قانون الجاذبية الشهير. (المترجم).

(١٨) العبارة في الأصل الفرنسي هي (Le mari de ma tent est un...) (المترجم).

ومن ثم فالمعنى النحوي الغائب، هو الكلمة الواردة بعد أداة التفكير، وقد عدلنا السياق ليلائم «العنصر المنطقي» في الجملة العربية.. (المترجم).

(١٩) هيرديا heredia شاعر فرنسي (١٨٤٢ - ١٩٠٥) له ديوان شعري بعنوان سونيتات باريسية (المترجم).

(٢٠) لقد أحصى ج. سيبارل تسع قواعد لحالة «الوعد» - المراجع السابق، ص ٩٨٠.

(٢١) الأمثلة على الأصل الفرنسي:

1 - la dam qui passit

2 - l'armain que se teda.

3 - le baiser wue je pnis.

والخروج المتصل بتصريف الأفعال لا مقابل له في العربية وقد تصرفنا قليلاً لنعلمنا الخروج متصلاً بعبارة الصلة لكي تتضح للقارئ القاعدة التي يبدو حولها النقاش. (المترجم).

(٢٢) يعني بالقافية النحوية، تلك التي تقوم على تشابه أواخر الأبيات من خلال اشتراكها في قاعدة نحوية تكون المثنى والجمع ونهايات جمع المؤنث السالم والأفعال الخمسة. إلخ حيث اعتبرت قافية ضمنية مجرماً الشعراء الفرنسيين منذ القرن السابع عشر (المترجم).

23) la communication poetique, p. 23.

G. Genette: Langage poetique, poetique du langage Figures 11.p.128.

(٢٤) انظر:

(٢٥) لتوضيح هذه السياقات الداخلية في مجال الموسيقى انظر كتاب هز يادود «لكن تفهم موسيقى اليوم d, au-e pour comprendre la musique d, au-e jour, huit.

(٢٦) من أجل هذا فإن ترتيب الفصول هنا ليس ملزماً، ويمكن أن تبدأ القراءة بالفصل الثالث ثم الفصل الأول.

la linguistique synchroniaue. p.9.

(٢٧)

(٢٨) هكذا تمت ترجمة كتاب «أوستان» إلى الفرنسية الذي يحمل في الإنجليزية عنوان : How to things with words. 1962.

(29) "Repanse a des enque tes

"Bournes completes, pleiade. p. 871.

## صباح



لم يكن ذلك الصباح، رغم تأيه، بعيدا فهو حاضِر بانتظام مريك في المحو والتحول المستمرين على نحو مذهل.

في ذلك الصباح (كان صباحا عاديا، عاديا للغاية ككل صباحات الدنيا، ولم يكن ثمة مايشي بجديد من أي نوع)، استيقظت صباح. (مثلما تستيقظ صباح في كل صباح وكما يصحو كل البشر بالعادية والآلية ذاتها)، تمطت فوق السرير وأبوت جذعها مرتين أو ثلاثا. (وهي تفعل ذلك فوق السرير كل صباح.. تقريبا)، وتناولت فوطة الحمام من على المشجب الذي بجوار السرير ومشت بالإيقاع ذاته في كل صباح وبالخطوات الكسلى وبخلت الحمام (الحمام ملحق بالغرفة وبابه من الداخل إلى الشمال من باب الغرفة)، وأغلقت الباب بالمفتاح (عادة بشرية لا مبرر لها، كل منا يحرص على إغلاق باب الحمام بالمفتاح عندما يكون في الداخل، حتى عندما يكون الحمام ذاته داخل غرفة وباب الغرفة ملحق بالمفتاح وليس في الغرفة من آخر). أخذت صباح وقتها داخل الحمام، مارست العادة الصباحية التي تمارسها جميعا ونحرص عليها غاية الحرص قبل خروجنا إلى الحياة وكما لو أن الحياة تبدأ دوما من هذا المكان. من منا لم يتعرف على نفسه ويكتشف أشيائه داخل هذه الغرفة الضيقة. لكن صباح في هذا الصباح لم تأخذ وقتها كما كل صباح. لقد أخذت وقتا أطول من المعتاد، أطول بقليل على أية حال. وإذا كنا لا نعرف على وجه التحديد ما وراء تأخر صباح غير المعتاد (أو على الأقل حتى هذه اللحظة وهي لحظة فارقة) فإن التبدل الذي طرأ عليها، على وجهها الذي بدا مصفرا ومستطिला وعلى مشيتها التي بدت وثقة وأكثر ثقلا. وكانت العينان السوداوان على وسع زائفتين ومتحفظتين: (هذا التبدل عموما هو الدافع لكتابة هذه القصة وليس من أمر سواه. لأن صباح قبل هذا التغيير الطارئ لم تكن غير فتاة عادية، تعيش بيننا في حين منذ ساعة وفودها كموظفة مبيعات في مكتب للسفريات، تعيش حياة عادية للغاية، تذهب إلى العمل في الثامنة. الباص يلتقطها دوما

فى هذا الوقت، وتعود عند الواحدة والنصف ظهرا ثم تعاود مغادرة البناية الساعة الرابعة بعد الظهر وتعود عند الثامنة ولا تخرج إلا نادرا وغالبا لغرض السوير ماركات الذى يحتل الدور الأرضى من البناية المقابلة. أما حياتها الأخرى وعلاقاتها فهي خصوصيات لا علاقة لنا بها. وفى على هذا النحو لا تستحق أن نوليها هذا الاهتمام وأن نمجسها مجد الكتابة عنها. للكتابة تمجيد للكائن. لكن صباح منذ هذه اللحظة الصباحية الفارقة باتت كائننا حريا بالتمجيد، زيادة إلى ما روتته هى ذاتها، جعلنا مصموقين غير مصبوقين لهذا الانمحاء والتحول الذى يصيب الكائن دون أن تكون لديه القدرة على رد الأشياء إلى مواضعها. (لقد تأكد لنا ذلك على نحو من الانحاء وصنفنا).

حدث ماحدث على النحو التالى:

خرجت صباح من الحمام بعد ما أخذت وقتا زائدا عما كانت تأخذ فى المرات السابقة. كانت تلف جسدها بقميص أصفر فضفاض وطويل وكانت حافية القدمين وكانت حبات ماء تقطر على وجهها من خصلة شعر رطبة تدلت على جبينها... وكانت ساهمة وكانت تخطر بتأقلا وقد بدت أطول قليلا وأكثر نحافة، وكان وجهها، كما أسلفنا مصفراً وميناها زائفتين.

غير أن ما حدث أيضا، فى ذلك الصباح، حدث على النحو التالى:

لم تخرج صباح من الحمام، صبحح أن صباح أخذت وقتا أزيد عن حاجتها، ولكنها لم تخرج على الإطلاق من الحمام والذى خرج هو صباح وكان يشبه صباح تمام الشبه عدا أنه بدا أطول قليلا وأكثر نحافة ووجهه أكثر اصفرارا واستمالة ومشيته وثقة ومستقيمة، وقال إنه صباح، قال أنا صباح. صباح التى تعمل فى مكتب السفريات. قال أنا هى. وقال إنه اكتشف فى الحمام أنه لم يعد البنت التى كان. وقال إن عضواً كالأذى عند باقى الرجال ثبت فى مكان شرخ الأثني.

وقال إن صدره ضمر واستوى حيتين صغيرتين تشبهان حبتى الزبيب. صمت صباح منهية قليلة ثم عاود الكلام كمن استدركه أمرا فاته وقال كنت قد رايت البارحة فى المنام أن كائننا ضحنا له هيئة طائر ووجه آدمى انقض على يحملى بين مخالفه وطار بى (لنتذكر هنا أن الذى رأى هو صباح) وقال إن الكائن الذى على هيئة طائر ووجه آدمى حلق به على علو شاهق وكان وهو مغمض العينين يسمع صفير الريح وتصفف جناحى الطائر وهما يخبطان الهواء. وقال إنه طار أباما وأبالي حتى هبط على أرض شديدة البياض، تلمع مثل الفضة الصقيلة. وقال عندما هومت بالمشى على الأرض التى لا تشبه الأرض لم أستطع المشى لقد كنت ممددا على سرير. وقال كان السرير سريري. وقال كنت على حلم غير أنى لم أعر الرؤيا بالا (الذى لم يمر الرؤيا بالا هو صباح) وفى الحمام فهمت عندها أن. الكائن الذى على هيئة طائر ورأس آدمى هو الذى محى أنوثتى. (قال ذلك بتخرج وخجل شديدين). وقال الذكر خير من الأنثى ولعلنا تمنيت هذا، وأشار إلى ما بين فخذه وقال ياما حُلمت به ليالى طويلة (الذى كان يحلم بذلك الشئ، هو صباح).

---

عندما هم صباح بمغادرة الغرفة حيث أظف موعد بدء العمل في مكتب السفريات لم يجد الملابس التي تتناسب وهيئته الجديدة، فاختار من الدواب فستانا من نسائين صباح وخرج إلى الشارع وركب الباص وياشر عمله كما لو أن شيئا لم يتبدل.

منذ ذلك الصباح البعيد والقريب جدا وصباح يعيش بين الناس حياة عادية وعلى نمو طبيعي، حياة رجل في ثياب امرأة أو حياة امرأة بأعضاء رجل، أو لا حياة هذا ولا حياة تلك.

ممان



## سيرة العمدة الشلبى

سيرة العمدة الشلبى فى كثر عسكر

وهى الجزء الرابع الذى لم ينشر

ويتضمن إلى جانب سيرة عمدة الكفر جوانب لم ترد فى الأجزاء السابقة فى محاولة للرصد الشامل لحياة الناس فى الكفر خلال مرحلة زمنية مزجحة بالأحداث والتحويلات والمطامح والأحلام.

ومن قبل زمان العمدة الشلبى بزمان وزمان حكم الكفر عمد أشكال والوان، ولكل عمدة حكاية ورواية وسيرة وشهود، تنفتح السيرة فيتسابقون على تذكر ما كان وما جرى للكفر وناسه على أيام العمدة فلان ابن فلان الفلانى، وقد يحلو للواحد منهم أن يكمل الحكاية للكفر فلا يغضب أو يعترض أو يصحح فى تواريخ الأحداث ودلالاتها، كأنما تحولت كل سيرة فى ذاكرتهم إلى كتاب مفتوح ومحفوظ للكل، يصدق من قال قبلنا أن البنى آدم سيرة، ينتهى العمر وتزول النعمة وتضيع الهيبة والثروة وربما ينقطع دابر الخلفة ولا يتبقى غير السيرة، والناصح الناصح هو الذى يفهم ملاعيب الدنيا ويحاط منها، والغشيم الغشيم هو الذى تفقته المظاهر فيقلت منه الزمام، تندفن سيرته وهو حى فى قلوب الناس وعقولهم، وإذا مات يضاف لاسمه صفة أو صفتان ثميمتان وينتهى الموضوع بعد فترة تطول أو تقصر تجلده خلالها وتسعده اللسنة النمامة فتسود الاسود والرمادى فى حياته وتطول المساحات البيضاء أيضا، وربما يكتفون إذا نبههم عاقل بأنه

بعد سقوط البقرة تكثر السكاكين الحامية والباردة على حد سواء فيتهدون بسماحة ويستغفرون عن ذنوبهم وذنوبه.

أنا نفر في الهامش الساكت من كفر عسكر، اسمي فلان الفلاني ابن فلان الفلاني وفلانة الفلانية، ربما كنت معدودا ومحسوبا لأنني أنولدت فيه، افترشت أرضه وتغطيت بسماه، من خيره حصلت على رزقي وعشقت ناسه وبنائاته ومواشيه وطيوره وأرضه البراح وزمام غيطانه المزروعة بالخير والناقص فيها الخير، وربما تكون إرادة الحولي جلّ وعلا في سماه هي التي أوجت لي بأن أكون راوياً لكم من غير رياء، يحكي لكم سيرة العمدة الشلبي وسيرة الكفر في أصعب أيامه، وربما أكون قد أوهمت نفسي عندما ركبتي الفكرة ذات مساء عسير قاصتها خلال ونفضتها عن نفسي لكنها غلبتني وركبتي في غفلة مني، فصرت ولا مؤاخذه مثل الحمار المركوب بالمقلوب وقد طوع نفسه وتآلف مع من أعطى ظهره، ولا بد أنني ركبت حمار حياتي بالمقلوب فانكتب على أن انظر إلى الأشياء بعد حدوثها أو بعد الأوان المضبوط، أراها وهي ترمع مني وتنبط لحظة بلحظة دون أن أملك القدرة على إيقاف الحمار أو التحكم في مساره لأنني انمنعت من مسك اللجام، لكنني برغم كل المكابحات كنت أنعم بقدرتي على تأمل الأشياء على مهل وقد انفردت أمامي صور الناس والبنائات والمسافات والأشياء، صحيح أنها بينما كانت تتباعد كانت تنضاف إليها أجزاء جديدة، لكنها تبدو ثابتة ومفتوحة في ذات الوقت، وكان يحق لي أن أدقق النظر إلى الضفيين السائرين بأمر حضرة العمدة وراء الحمار يحرسانه ويحرساني وقد حمل كل منهما سلاحه على كتفه متباهياً ببعيته للحمار ، تتداعى الناس بكسل للفرجة على الجرسه وفي عيونهم تكذيب فائر لم يصل إلي حد الاعتراض، كانت خطوات الحمار منتظمة ورتيبة وحسنين للدندش يهدي بألية للعيال ويردون عليه لتكتمل مراسم الجرسه، هل كنت راكب الحمار بالمقلوب فعلاً أم أنها كانت مجرد تهيؤات وخيالات شاغلتي أو شغلت ذاكرتي؟ ربما أكون قد توهمت وربما أكون بالفعل ركبت حمار الجرسه بالمقلوب أو كدت أركبه. كل هذا لا يهم الآن، والذي يشغلني هو تلك الحقيقة المؤكدة والتي يلزم أن أبوح لكم بها ولفسفي في ذات الوقت: لقد ركبت حمار حياتي نفسها بالمقلوب، سبحت عكس التيار ففسرت مكاسب وكسبت روي، وتهدى لي في ساعات التجلي أنني اخترت أنسب طريقة لركوب الحمار، ولأنه لكل كدر من كدور هذه الدنيا الواسعة طريقة تليق به وتناسب ناسه، فقد كان على مع ناس كفرننا أن نكتشف أنسب الطرق للحياة في الكفر الشلبي والزمن الشلبي والناس الشلبي بالعمدة الشلبي.

يرجع مرجوعنا لسالة ركوب الحمار بالمقلوب لأنها أساسية، ربما تكون مساوية للكلام بالمعكوس، الكلام الهادئ الناعم المؤدب الذي لاغبار عليه ولا اعتراض وقد انعجن بالفعل الخميس الغادر الخوان، شيء يشبه حضن الثعبان الشراقي الأزنيق أو غش اللبن والعسل والسمن أو الشهادة الزور التي تطير الرقاب، طيب، إذا كان كل شيء أمامك مقلوباً فكيف تركب أنت حمارك بالمعدول؟ ربما يكون من الأفضل والأنسب أن تركبه بالمقلوب، صحيح أن الحمار سوف ينعم وهذه برؤية الدنيا معدولة ومفتوحة أمامه فيعبر الكبارى أو يتخطى التراكيب والقنوت الضيقة أو ينحن مع الطريق إذا

انجنى وقد تحاشى جذع شجرة أو نخلة أو حافة مصطبة، وأنه بالقطع سوف يتمكن من التراجع عن معجزة طين تختمر على مهل جنب جدار أو حرف مدار ساقية أو سلاح محراث، بكل هذا مطلوب من أى حمار قاهم وظليفته، بل أنه وصل إلى علمي أن كل حمير الدنيا لا تملك أن تفعل معكوس ذلك، مستحيل يا سادة أن أتخيل أو يتخيل أى واحد منكم حماراً يمشى بالمقلوب أو بالمعكوس، ذيله إلى الأمام ورأسه إلى الخلف منها، لكن الإنسان يستطيع أن يمشى بالمقلوب والمعكوس، يتكلم بالمقلوب والمعكوس ويعيش حياته كلها بالمقلوب والمعكوس لأن الضرورة أحكام، حسناً، سوف نسلم أمرنا لله ونبوح بما كان يوم أن ركبت الحمار بالمقلوب تنفيذاً لأمر أو من غير أمر حضرة العدة الشلبي العارف أننى انظلمت ظلم الحسين في زمنه، لو كان الأمر أمره فعلاً فقد عملها ليكسر نفسي، وينلني أمام ناس الكفر لغاية في نفسه أخفاها ودارها عنى عمراً طال بطول عمرى الذى يساوى عمره إلا أقل للقليل وأكون قد خسرت العدة الشلبي الذى استعان بالأعهرى الغرياء عن كفرنا بيلوه وغيره إلى الحد الذى شككني في أنهم رسماً تقاطيعه على شخص آخر غيره والبسوه ثيابه وأنطقوه بلسانه وصوته أو أنهم على الأقل نسوا في مسامحة الدسائس التى بكته بحسب ما يروقه، في السابق كان يسأل ويستتهم ولا يخلج من إعلان عدم معرفته بالأشياء التى لا يعرفها، لكنهم بالقطع أوهموه بأنه صار يفهم فى كل شيء، وربما أقنعوه في غيابة أن الإهانات والتجريس وقطع الأرزاق هي أفضل الطرق للتعامل مع من عرفهم وعرفوه في الزمن الفائت، كأننا أنبنى في غفلة منه ومنا جدار عال من عدم الاطمئنان أو الارتياح بيننا وبينه ولو أننا كنا قد عرفناه عن قرب في طفولته وصباه وصدر شبابه فانفصلنا ووصلنا إلى فقدان الثقة وقلة اللود، ثم اندردنا إلى حالة من حالات الخلاف واحتمالات المواجهة.

أعرف أن أعرافه من ناس الكفر كانوا يقولون عنه كلاماً مغايراً ومعاكساً لما يردونه عنه بعد أن استتب ووصل إلى عمادة الكفر. لكن هذا هو شأن الاتباع والأعيان يوماً، مثلهم مثل من سبقوهم في كفرنا وكل الكفور المجاورة من اتباع العمد والمشايخ والأعيان وأعيان الباشا المنسود في المركز وكتيبة الحكمة والشهر المقارئ الضمعة، وكل هذا مفهوم ومعمول حسابه وجائز أيضاً، إنما أن اتحول أنا إلى هدف فهو ما لم أكن أنتظره منهم أو منه وأعمل له حساباً، ربما كان من الأنسب أن يتابعوا بمكانتهم عنى لأننى برغم كل ما كنت أصرفه عنه وعنهم عشت في حالي، تناهيت عن المشاكل وقلت باب دارى باختياري في أخرج الأوقات فلنا منى أن في السكوت حكمة لأنه عندما تتساوى قوتان متنازعتان على الغنائم فعلى العقلاء أن يتابعوا أن كلتنى الميزان الوهمى حتى لا ترجح الكفة الظالمة موهوماً بأنه لا يصح في نهاية المطاف إلا الصحيح، ولا بد أن فكرتني كانت مغلوطة لأن الحق الساكت ينداس بفعل الكذب المطلق للحويك الثرثار، ولأن أمثالي ممن فقدوا السطوة والعزوة والمال فقدوها بالسكوت والتخاذل أمام مراوقات الخيلاء، لأن الضعف اختيار أحق بإرادة من يتباطئون أو يتكاسلون بينما تدور عجلة الأيام بسرعة البرق، لكننا على أى حال حسرة في غير أوانها لأن الأصوات لا يرجعون ولأن من اندفن تحت رمال الأيام البليدة قد اندفن، لكن الأرضى ولأدة ولا بأس أن تراودنى رغم القهر وزحمة الكرابيس أحلام وردية في مستقبل الكفر وعياله.

أعرف أن كفرنا مجرد واحد من كفور وقرى الناحية وكافة النواحي المتناثرة على امتداد الوادي والدلتا، وأن بلدنا نفسها مجرد بلد متوسط المساحة على خريطة الدنيا الواسعة لكنني أحبه وأعشقه وأشعر في ذات الوقت بأنني قصرت في حقّه. لا أدري كيف لكنني قصرت، وربما يكون ذلك بسبب الكسل والقعود الساكت مدة في الهامش، ولعلني أرغب في التكفير عن ذلك السكوت بإرادة الجوع التي لا يحدّها حد، وبالطبع سوف أروح بما تسعفني به الذاكرة الكليّة والنظر الضعيف، فسأمحوني إذا بحث بأشياء لا تليق أو تخفّت عني أشياء، وسوف أداري عنكم أسمى فما أهمية الاسم بالنسبة لمن يريد أن يعرف سيرة كفر من بين مئات الكفور التي تتباعد وتتقارب؟ قد يكون الاسم علامة، لكن العلامات تتكرر وتتشابه، وقد يكون الاسم رسماً وعلامح ووظيفة أو دلالة على زمن بعينه، ولكنني أشعر أنني كنت رسماً وعلامح ووظائف في شتى الأزمنة، كنت حاكماً وحكوماً وكنت فارساً جسوراً يحمل الرمح أو فرساً بلجاء، وعشت أزمنة في نخلة بلح أو جذع شجرة قوت أو فرع حميزة من أيام الفراعين، ولابد أنني عشت مرة في قلب بقرة جباهم مملوك ظالم من فلاح مهوّر ثم استدار ليبيعه لفلّاح آخر بدنيارين من ذهب أخذهما وتسهما في سيالته ثم طعنه بحد السيف في ظهره ورحلن بلغة غريبة غير مفسرة، ولابد أنني كنت هناك في زمام نفس الكفر أيام الفرس والرومان على هيئة قط أسود أو نمس أو كنت ثعلباً مطوّلاً في براح الغيطان يقطع الطريق على الغرياء لابد أنني أنجعت في كل شيء وكل وقت وأنني عشت قبل هذه الحياة عدّة حيوات أو أنه تهيأ لي أنني مارست الظلم وكابنته بحسب مكانتي في كل زمان، فرحت من نخاع قلبي وحزنت إلى حد اليأس من الدنيا فانتحرت مرّة، شبعنت وجعت وعشت مستوراً، كنت حاكماً فظاً ركب على اكتاف الناس وجزءاً من هامة محنية لتتابع بارح في التملق ومدح من لا يستحقون المدح، شعرت بالغرور فتكبّرت ثم تواضعت إلى حد التدنّي، تخابشت وتسانجت وتذاكبت وتفاييت فحيرت سادة الزمام، كنت في تلك الأزمنة في طين الأرض وحيطان البيوت وأساور البنات وأحجار الطواحين ومدارات السواقي وحيال الشواذيف وأخشاب النابير وكل شيء في كفر عسكر أو هكذا تبدّى لي في كل ساعات التجلي النادرة التي كانت تراءوني في أحلك الأوقات وأكثرها إشراقاً. وأحسب أنه يحق لي اختيار أن أكون معلوماً بالاسم والرسم والزمن المعاش أو مجهولاً ومتوارياً بإرانيّتي ربما جذراً بصماية للروح وقد نخلني الومع بأن حماية العمر في زمني تستوجب الكتمان بينما رغبتني لتسترجني للروح بما لم يكتشفه غيري وما اكتشفوه، وربما تصلكم هذه السيرة في زمن العمدّة الشلبي أو أي عمدة أخر يأتي من بعده، وربما يتضح لكم أنها تتشابه مع غيرها من سير القدماء في كفرنا أو البلدان البعيدة أو أنها تختلف، لكنها حاصرتني وأوجعتني وأجبرتني على تسجيلها رغم اختلاط معالها وهي تبدّى فأنشغل بترييقها ولا تسعفني الذاكرة، فقلت لروحي إنه يلزم على الأقل أن أنظم اختلاطها غير المنتظم، جزء من المسألة كان عناداً واختباراً لقدرتي والجزء الآخر كان اعتماداً على قدرات الناس في كفرنا على فهم المقاصد والمعاني وهي طائفة.

ولابد أنني سوف أحلكم بإرانيّتي أو غصباً عني عن كفرنا الساكن شط ترعة ممدودة من رياح مائي متفرع من نهر النيل الأبدى قبل أن يثور ع على الفرعين.





---

صلوا على سيدنا النبي.

اول ما وعيت لروحي رحت لكتاب الشيخ درويش وكنت اقلد العيال الصغار الاكبر مني ويسمر كنت اطلق الكلمات، وقبل ان احفظ الفاتحة جاء يوسف وجلس إلى جوارى، يتعثر مثلما اتعثر في نفس الكلمات حتى فتح الله علينا وانفكت عقدة اللسانين وحفظنا قل هو الله احد، ولابد ان ابي فرح بي فاشترى لي صندلا له جلد احمر ونعل بني كنت اخلعه بأدب قبل ان اجلس وسط العيال على الحمير المفروشة في نصف مساحة القاعة، وعندما كان الشيخ درويش يصرفنا كنت البس صندلي وأنا فرحان بينما العيال يتحسسون به إعجاب، وكنت عندما تبتعد أياديهم عنه اقوم وأرمع في اتجاه دارنا والعيال تمسك في ذيل جلبابي وتهتف:

يا وايور يا مولع.. حط اللحم      وأنا أقول لك ولع.. حط اللحم.

لكن الولد يوسف غافلني مرة وداس على نعل فردة الصندل اليسرى فانقطع السير الجلدى وانفصل عن نصف النعل فانطلق، توقفت لعبة اللطاف وانصرف العيال فبكيت بينما كنت احمل الفردة المقطوعة وأنا ادخل دارنا وكانت امي تخبز فاسكتتني ثم اخذتني وراحت إلى دار فرحانة أم يوسف وعاركتها لكن ام يوسف لم تسكت إلا عندما جاء ابو يوسف حلاق الحمير وعلب خاطر امي بعد أن شتم فرحانة وقال:

- يا ستي داحنا قرايب.. ويامر الله لما رينا يسهل أجيپ له صندل غيره.

خجلت امي من نفسها ورجعتا للدار، ليلتها بثُ حزينا من غير عشاء لأن امي ويختني على الإهمال وعدم المحافظة على صندلي الجديد، بعدها صرت اذهب إلى الكتاب حافيا مثل بقية العيال.

ولابد ان وقتا طويلا كان قد انقضى قبل أن ياتي ابو يوسف حلاق الحمير إلى دارنا ويجلس إلى جوار ابي في المندرة يشرب الشاي ويخرج من «سيالة» جلبابه صندلا أزرق ويناديني:

- تعالى.. تعالى قيس الصندل ده..

- لا يا ولد...

قالها ابي فطارمته وسمعتة يكمل بفصيح:

- مش عيب برضه.. ح تقبل العوض يا أبو يوسف، لبسه لابتك.

- ما هو اصل..

لا اصل ولا فصل.. إنت جاي تشتمني في داري؟..

- بلاش يا سيدى بلاش، ولا تزعل نفسك البسه ليوسف.. بس تبقى انت راضى ومرتاح.

---

وتغير الكلام وما عادت حكاية الصندل تشغلها بعد أن أعاده أبو يوسف إلى سيالته وأنا حزين.

فى الصباح اتالى جاء يوسف إلى الكُتّاب يصنّده الأزرق الجديد وجلس به مليوساً فى قدميه على حصيرة الكُتّاب حتى راه الشيخ درويش فشمته وأمره بخلعه حتى لا ينجس الحصيرة الطاهرة، وأضاف بغضب:

- لابس لى صندل فى رجليك؟ يكوئش أبوك بقى من الأعيان يا ولد؟ اترزع اقعد وخليه يفوت على بعد صلاة العصر.

كدت أشكى للشيخ درويش مرة أخرى لكننى لم أفعل، وكدت أحكى له عن رفض أبى للصندل الأزرق عوضاً عن الصندل الأحمر لكننى خجلت من نفسى ولم أنطق بحرف، وعندما صرغنا الشيخ درويش ليس يوسف صندله الأزرق وعمل من نفسه سائقاً للقطار والعيال تمسك فى ذيل جلبابه وتهتف بنفس الغنوة التى كانوا يفنونها ورائى، طالبونى بأن اتعلق بذيل أى جلباب لكننى لم أفعل واكتفيت بالبكاء.

لكن بداية العمدة الشلبى غير بداية سلمان شلبى، وحكاية العمدة الشلبى غير حكاية سلمان شلبى، ولابد أن نهاية العمدة الشلبى غير نهاية سلمان شلبى، صحيح أنهما شلبى لكنهما يختلفان، ولم أكن وحدى الذى اكتشف ما بينهما من فروق أو اختلافات، لأنه فى كفرنا الساسك من زمن الطوفان يبرح الناس فى التمييز بين الطبع والعادات والأهداف والألوان فى أشد مناطق التداخل تداخلاً، صحيح أن الاكثريّة تكفى بالمعرفة والفرجة من بعيد ليعيد وكان الأمر لا يخصهم فى شيء بل أن البعض منهم يتطوع أحياناً بالنصيحة إن يهمه أمره لكى يسكت أو يكفى على أخطر الأخبار «ساجراء» ابتعاداً عن الشر إن كان البوح بالأسرار يضعهم فى سكة الخطر، وغالباً مايسكتون أو يتنهون أو يتألف الواحد منهم فيفرغ صدره المنفوخ بالهواء الفسادى، وقد يتوهم أنه ارتاح وشفى روحه بروه، لكن الدنيا لاينصلح حالها بالسكات، ولاينصلح حالها بالكلام، فالكلام مثل التثهد والتأفف وإخراج الهواء الفسادى من الصدر.

سامحونى لأننى سوف أدخل معكم فى سراديب مخفية ومحفورة فى الذاكرة بمناسبة حكاية العمدة الشلبى ونهاية العمدة الشلبى الذى لاتجوز عليه غير الرحمة، أنتم تعرفون حكاية البيضة والككتيت طهما، هى لغز محلول لكته باق دائماً لإثارة الجدل، ترى لو أننى أنولدت خارج زمام الكفر الذى هو كفرنا الذى صهرت للدنيا فوجدتنى مزروعاً فيه، ولو... لو حدث وجمت فى زمن سابق أو زمن لاحق، هل كانت المصائر سوف تتبدل؟ طيب، لو كنت رحلت وتركت حدوده ورائى وعظام الأجداد فى مداخلهم والأحياء فى مشاغلهم ومشاكلهم فلم أشهد بعينى رأسى ما شاهدت فهل كنت أشهد من غير مشاهدة؟

أعرف أننى أنولدت فى الزمن الفائت، وأننى بحسب الزمن الفعلى طرح الزمن الفائت، وأننى بحسابات البعض وأحل عن دنياكم فى الأجل المحتوم الذى هو قريب قريب، لكننى برغم فوات كل هذه السنوات التى عشتها أحسب نفسى على

الزمن الآتي، كائنتي صبي أهورج أو شاب طائش مدفوع برغبة جهنمية لكشف ماهو مخبوء، في الذاكرة من تفاصيل الزمن الطليبي، كائنتي أجهلت حياتي نفسها لحين الانتهاء من رصد الأحداث وترتيبها أو للمتها في خيط واحد لحساب الأبناء والأحفاد، كائنتي إذا قلت شهادتي أستحق أن أعيش بينما العمر بكل الحسابات قد أوشك على الانتهاء، ولابد أن ذلك الزمن الذي انتظرت رآوغنى وضللتى وفر منى فلم يطلع نهاره بعد، فهل أكتفى بأن أربط الماضي بالحاضر وأظل أحلم حتى النفس الأخير في عمري بصورة المستقبل الذى راغبت عليه بعمري وخسرت الزمان؟ ألم أقل لكم إنها مثل حكاية البيضة والكتكت؟

قالت جدتي لأبى مرة عن واحد من عدد الكفور للجاورة لكفرنا:

- قالوا نأوى يتوب ويحج ويؤزير قبر النبي مصدقناش، كان قتال قتلة وخباص وظالم وكانت سيرته في كل الناحية مهيبة نهباب، الغرض، سافر ورجع وقابلوه بالخلق بالطيل والزمر والنقران، الناس في البلد دكعت صدقت إنه تاب وأنصلح حاله، لكن عدويته وبهايم عدويته ماتوا ورا بعض ورا بعض ورا بعض، الخلق هناك قالوا إن رينا رضى عليه بعد ما تاب وحج وإن موت عدويته علامة من عند المولى على إنه قبل توبته وهداه، لكن الله يرحمه الشناوى جرزى كان شغال في الصحة في البندر، حضر غسل واحد من الخلق دول قال دا ميت مسموم ويبلغ الدنيا انقلبت وطلعوا الأموات م التراب وكشفوا على رعم البهايم المرمية على صرف للمصرف لقوم صحيح كلهم مقتولين بالسسم، ناس من أهالى الأموات اتهموا العدة وانمسك وثبتت التهمة عليه، لكن ضحك ع الحكومة الهبة أيامها وحلف ع المصحف إنه ح يتوب، الحكومة والسبت مع العدة وطلع م المحكمة برامة زى مايتطلع الشرع الناعمة م العجين، وفضلنا فى كفرنا نسال ازاي السسم ينباع فى بلد النبي المرسل فى موسم الحجاج؟

فل سؤال جدتي لأبى يطن فى أذاني ويبحث عن الجواب فلا يجده أو يسمعه، عجزت الكتب التى قرأتها عن تقديم الجواب الكافى الإضافى، وعجزت أنا الذى راغبت على المستقبل وصحبت نفسى على المستقبل عن الوصول إلى شط الجواب للسؤال القديم القديم من أيام جدتي، وهل يخيفنى ويعوق حركتى ويهجم لسانى ما قالت جدتي عن مصير جدى الذى اكتشف وكشف المستر فما حماء الكشف من نهاية محزنة:

- رجع ياحبة عيني مايل ويوشه مزود زى الكبة الفسدانة، قاللى عملوها فى الكلاب، حطوا لى السسم فى كباية الشاى وأنا فى مكتب الصحف جنب مفتش الصحة، طالونى وطلعوا لى لسانهم وقالوا لى موت يا حمار قبل ماتنهم بقية للمعوب، ياريتنى فهمته وعرفته كله، دانا ككت لسه ح اسخل من عتبة الباب، ككت لسه ح اسخل من عتبة الباب، قالها مرتين وطب ساكت سكتة الموت، وأنا يومها من حرقنى لطمت ونبتت وشتمت الحكومة اللى بتوالس مع الاكابر وقلت أشوف فيهم يوم لسه ماشفتوش، لسه ياضناى ماشفتوش.

عيبى وعيب كل ناس أسرتى اننا عشنا فى منطقة النصف التى هى بين بين، بين الفقراء والقراء والأغنياء الأغنياء، أنصاف أفندية وأنصاف فلاحين، يذهب الواحد منا إلى وظيفة فى الصباح ويرجع بعد الظهر لى يرى أرضه الموروثة عن جدود الجدود، نرمل وراء الدنيا الدائرة لنفهم ونفسر ونجوع بما تعلمناه، فينا المهندس والمدرس والمحامى وكاتب الحسابات، فينا الحكيم وشاعر السيرة النبوية وماذون الناحية وفينا وفينا، لكننا جميعا لم ننفصل عن فلاحه الأرض، يسافر الواحد منهم مثملا كنت أسافر إلى البندر وأعود للأشقر على الأرض وأرعاهما لتبقى حبلا مجدولا يربطنى بالكندر وناسه، لكننى صموت ذات صباح لأجدنى عند الحافة قابلا للإزاحة أو الزحزحة من مكانى فى منطقة النصف للمستور المحترم الذى يسبق اسمه لقب الأستاذ، ولم أكن وحدى، كان كل من هم على شاكلتى قد تبدلت أحوالهم، البعض منهم صعد وعلا نجمه وصار من جلساء العمد والمشايخ والمأمور وأكابر البندر والبعض الآخر انحدر وتدرج وصار لا يملك من زهر الزمن الماضى غير لقب الأستاذ يقولونه على مضض وكأنما عن غير اقتناع وقد يتجاسر البعض وينادى الواحد منهم أى واحد منا باسمه مجرداً من أى القاب، ولقد سألت نفسى فى ذلك الصباح إن كانت أسرتى أمثالها قد تبدلت أو تلاشت أو ذابت أو انشطرت على نفسها شان كل شىء يقبل الانشطار؟ وجاوبت نفسى بنفسى أنه احتمال قائم أن أكون وحدى الباقي فى منطقة النصف نصف، باختيارى الحر. وبرغبتى أبقي حيث كنت، ربما لأنه من الضرورى أن يكون لكل ناس فى كفر جماعة تعيش فى منطقة النصف نصف، ولابد أنه لماغى المفلوت منهم ومنكم هو الذى أوحى لى بأن أظل فى مكانى ومكانتى، هى منطقة مهجورة بفعل فاعل أو مجموعة فعلة لكنها لازمة مثملا أثق بأننى لازم وضرورى مهما كانت المكابذات، ربما تحرك وجودى فى نفس المكان بعض الأنمغة الكسلانة أو لا يتحرك أحد فاعل وحدى منغياً ووحيداً رغم الزحام من حولى، ومن داخلى سمعت صوتها يهيم لى بنفس الثبرات الواثقة التى أعرها:

- أنت ابن بكرة.

تلتفت حولى فلم أجدها، لكن صوتها لم يكن وهماً ولا خيالا ولا خيلا، كان صوتها الذى عايشته زمنا يحولنى ويكرد العسارة عدة مرأت وكسأت أنفاسها الهادئة تقترب وتقترب فأحسها وأشم رائحتها وأوشك أن أفرد الذراعين لألتفها بيمن أحضانى لولا بقية من عقل يحذرني من المجازفة بفعل يتفانى مع ما تعبه الذاكرة ويصدقه العقل.

كانت جدتى لأم من الناس الشلبي، لكن أمى نفسها لم تكن منهم، وبالمثل أو على العكس كانت جدتى لأب من الناس العوف لكن أبى لم يكن منهم، ولابد أننى حملت فى داخلى بقايا البذرتين، استحضرت الواحدة من بقايا البذرتين فأتت من الشلبي أو العوف بحسب الحالة أو أتباع، أشعر بالإعجاب أو الاستنكار أو الدهشة لكننى أبقي فى منطقة التوازن عارفاً حقيقة أمرى ومخافنا على هويتى، قرابتى بعيدة وتسمح لى بأن أفكر بحياد وبدن تعصب لأى منهما، كانت جدتى لأبى

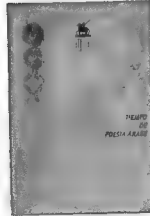
ابنة عم آخر عمدة من الناس العوف، صحيح أنها لم تكن ابنة عمه الشقيق لكنها كانت في مقام بنت العم، رأسها براسه في الزمن الذي كانت تراعى فيه صلات الدم والرحم ويحترم الناس الأصول ويعرفون العيب، ولابد أنه كان عمدة الكفر في أيام الملك فؤاد الأول بعد حصوله على لقب ملك بامر الإنجليز، يقولون إن المرحوم سيد حسنين عوف كان على رأس قائمة المرشحين للحصول على رتبة البك، فاشاوروا عليه بأن يذهب إلى السراي الملكي ليسجل اسمه في كشوف المهنتين ويتقدم بهبة أو هدية طليق بالمقام العالي للملك فيناديه بالاسم مشفوعا بالرتبة، وساعتها يصير من زمرة البكوات رسمياً، لكن الرجل كان له عقل غير عقول ناس كفرنا، ولابد أنه عرف أن المسألة من أولها مبادلة مضمونة المكسب لكل من لانت روعسهم وقبيل أن تنحني للأسياذ الكبار مرة ثم ترتفع بقية العمر على أولاد الناس الذين ولدتهم أمهاتهم أحراراً فصاروا بفعل السخرة والكرباج والأعران الظلمة في حكم العبيد، هل كان ابن عم جدتي يبحث في أركان الكفر أو الناحية أو كل البلد عن العدل المستحيل؟ وهل كان بحق مثملاً يؤكدون مالكا لزاما نفسه ومتحكما في نزواته أم أنها مبالغاة؟ سيرته المروية تصكى عن رجل من صلب رجل، رآه من دماغه وغاية منه أن يحكم بالعدل الممكن في أركان الكفر الصغير الصغير، يقولون إنه قيل أن يحدث له ماحدث في أواخر أيامه انصف مظلوماً لجا إليه يشكو ابن عم العمدة نفسه فلم يتردد في أن يطلب عبد القادر عوف ويوبخه أمام الناس ويفرض عليه إعادة الحق للمؤاجر المظلوم فامتثل واستجاب، يقولون إنه خرجت من القلب دعوة المظلوم تطلب للعمدة دوام الفضل وطول البقاء، لكن أبواب السماء لم تستجب لدعوة المظلوم هذه المرة، بل أن الدعوة بطول البقاء انعكست وتحولت إلى حش الأجل المياغات، لا يدرى أى الناس ممن عاشوا إن كان موته المفاجئ قد سبقه تدبير من أعداء العدل وأنصار الظلم في الكفر أو الناحية أم أن السهم جاء من البعيد البعيد الساكن في سراي الملك عن طريق أى واحد من الأعوان الأتباع الذين انحنى هاماتهم من كثرة السجود وحصلوا على الرتب والألقاب وزيّنوا صدورهم بالوسمة والنياشين.

قصيرة هي أيام الفرخ في حياة ناس كفرنا، ولولا قدر كبير من الإيمان الراسخ في القلوب ومقدار أكبر من الرغبة في تفضي مصاعب الأيام ما تمنى إنسان في الكفر أن يطع عليه صبيح جديد، ولابد أن ناس كفرنا غير كل ناس الدنيا، ذلك أنهم رغم ألهم الكايس على الصدور يبحثون عن الضمكات ويزرعون من حولهم أسباب الفرخ، يتطلعون بالأرهم رما، لكنهم يقدرون على الاستمرار، يتكاثرون ويتوالدون ويكابدون ويزرعون النبت الجديد، من في كل الدنيا شاف ماشافوه واستمر في الحياة؟ من داس قلوبهم سنابك الغدر والخيانة وأنفست في صدورهم حراب الهمج من كل جنس وأون وظلوا يتنفسون؟ يتحدثون ويتباهون عن أمثال العمدة العوف الذي فات على الكفر زما، وعد الخلق فيه بتحقيق بعض العدل فحفظوه واحتفظوا باسمه على ألسنتهم، بقيت سيرته وما نساه من رآه أو سمع حكايته أو تحدث إليه في أمر من أمور الكفر واستفتاه.

## زمن الشعر العربي

كتاب جديد للمستعرب الاسباني  
بدرو مارتينيث مونتاب

مع الخطاب الإعلامي الصحيح، لأن السياسة العربية كما تعودنا دائما، لا ترى ما هو أبعد من المكان الذي ترى فيه قديمها، وتعيش التعليمات الأتية وتلقى العقل الذي يمكن أن يستفيد من الإقامة في تلك البلاد ليتعلم خطابها السياسي والإعلامي، فيحادثهم باللغة التي يفهمونها ويوصل إلى عقولهم وقلوبهم عن الطريق الذي اعتادوا التعامل معه، وكتاب «زمن الشعر العربي - TIEMPO DE LA POESIA ARABE» الذي أشرف على إصداره وقدم له المستعرب الاسباني الكبير يدخل في إطار طريقته الخاصة في تقديم



للسفارات العربية المنتشرة في العالم لتكون صوتنا أجوف يردد كلمات «الزعيم» أو «القائد الأوحده» حتى لو كانت هذه الكلمات تتناقض

يلعب المستعرب الاسباني الكبير بدرو مارتينيث مونتاب نورا هاما في التعرف بالأدب العربي المعاصر من كافة جوانبه، إضافة إلى جهده الكبير الذي يبذله دائما سواء في داخل الصرح الجامعي والعمل الأكاديمي، أو على المستوى الإعلامي لطرح القضايا العربية المعاصرة في وقت تتنصل فيه الأجهزة الاعلامية والدبلوماسية العربية من هذه القضايا، بل وتعوق أحيانا عمل مثّل هؤلاء الذين يحاولون خدمة قضايانا، ولكن منطلقاتهم لا تتطابق للتطابق الكامل مع طروحات السياسة الرسمية

مختارات من الشعر العربي المعاصر المترجم إلى اللغة الاسبانية صمرت عن دار نشر الرضيف ARRECFE بمدينة مرسية الاسبانية

العرب إلى القارئ الاسباني، مستخدماً لغة الآداب في أرقى مستوياتها وأروع إبداعاتها وهو «الشعر»، وكان للمستعرب أن يكتب بما ترجمه هو شخصياً من قصائد لعدد كبير من أبرز شعراء العالم العربي، إلا أنه أبى عليه منهجه العلمي أن ينفرد بالكتاب وحده، فقرر أن يختار قصائد لشعراء ترجمها آخرون، ويرى أنها مثقلة للشعر العربي المعاصر، فقدم قصائد لعدد من الشعراء العرب ترجمها مستعربون آخرون مثل: كارمن رويث برافو وروسا إيسابيل مارتينيث ليو ولوث جومث جارثيا ومانيولا كورتيس وكالرا توماس دي انطونيو ونيفيس بارانديلا ألونسو.

وهذا المستعرب دبري مارتينيث مونتانيث هذه المختارات بعقيدة قصيرة، حاول أن يلقى من خلالها الضوء على هذه المختارات وليقربها إلى القارئ الاسباني الذي يطلع عليها لأول مرة، دون أن يكون متسلحاً بمعرفة واسعة بالآداب العربي المعاصر، الذي بدأ الاهتمام به بفضل مدرسة الاستعراب الحديثة التي كان هو من أوائل الذين وضعوا حجر أساسها، بعد أن ظلت حركة الإستعراب الاسباني مقتصرة

لفترة طويلة على المخطوطات الأندلسية تحقيقاً وترجمة.

واستخدم في كتابه المقدمة مقولة شهيرة كتبها الشاعر العربي السوري المعروف نزار قباني الذي قال يوماً: لذا كان الأوروبيون يرون أن كل الطرق تؤدي إلى روما فإنهم بالنسبة للعرب فإن كل الطرق تؤدي إلى الشعر، وأشار دبري مارتينيث مونتانيث إلى أنه ربما أمكن اعتبار هذه الجملة ليست سوى خروجاً على المألوف، ويمكن تفسيرها العديد من التفسيرات، إلا أنها تبدو إعلاناً مباشراً وبسيطاً لقناعة عميقة، وشعور نقي، وكلاهما من الأمور الثابتة والخطيرة في التفكير العربي.

فالقليل من شمعوب الأرض وصلتها فكرة واضحة عن الشعر كما حدث بالنسبة للعرب، وتبلل من الشعوب استطاعت أن تفهم الشعر بشكل جماعي وتمنحه بعداً ووظيفة هبقرية عامة وقومية ذات جذور بعيدة كالعرب، وقليل من الشعوب كان يمثل لها الشعر إبداعاً روحية ومادية وقلبية وهندسية وعاطفية في وقت واحد كالعرب، وفي قليل من الشعوب استطاع الشعر أن ينتزع ويفرض الإعجاب بشكل كامل وقوى

كما حدث بالنسبة للشعر بين الشعوب العربية.

ويرى في تلك المقدمة أن هذا يأتي من أعماق سحيقة في التاريخ، حيث يصف أحد حكماء العرب الشعر بأنه «فضيلة العرب»، ويؤكد مفسراً أن «الفضيلة ليست إلا ذلك الشيء الذي يزيد أي الذي يمكن أن يمنع الآخرين عن طيب خاطر وليس استعلاء عليهم، وفيما يعتبره آبن قتيبة «أصل علوم العرب» فهو كتاب حكمته و مرجع تاريخهم ومؤرخ وقائعهم والحافظ والمدافع عن ذكرتهم، وهذه المختارات كتبت في وقت لازال الشعر فيها كذلك بالنسبة للعرب على الرغم من كل المصاعب التي تواجهه، ثم يضيف إلى ماسبق، ما قاله الشاعر العراقي عبد الوهاب البهائي من أن الشعر هو «الجهان التنفسي للعرب أي المعبر عن وجودها على قيد الحياة».

وليقرّب فكرة الشعر ووظيفته لدى العرب يسوق المستعرب الاسباني ما قاله نزار قباني: «لو أننا اخذنا أبرة ومررناها تحت جلد أي مواطن عربي سوف يتدفق سائل سحري، وهنا لا نتحدث عن البترول ولا أي مشق من مشتقاته، إنه سائل أخضر، له شعله ذهبية، لا ينطفئ أبداً، اسمه الشعر».



أن الشعر ليس البترول هو احتياطي العرب، أن العرب معروفون بالشعر، تماما كما أن هولندا مقرونة بالبحر، وكوبا بالسكّر.

ويشير المستعرب الإسباني أيضا في هذه المقدمة إلى أن القصيدة العربية المعلقة في هذه المختارات تعتمد طريقتين أساسيين هما: إعادة تركيب اللغة وتشكيل الصورة.

ويؤكد بدرى مارتينيث مونتبات أن هذه المختارات ليست إلا انعكاسا بسيطا لأفق واسع ومتعدد، ولذلك لابد من إيضاح شيء هام وأساسي، وهو أن أحد المعايير الرئيسية لهذه المختارات أنها تتعامل مع الشعر المكتوب باللغة العربية الفصحى، وبذلك فإن الشعر العامي بلهجاته المختلفة يصبح خارج إطار هذه المختارات برغم أهميته، وأشار إلى أنه لم يخرج على قاعدة لاختيار هذه المختارات سوى نص واحد مكتوب أصلا باللغة الفرنسية لشاعر مغربي فضل الكتابة بهذه اللغة وهي قصيدة عن الشاعر الإسلامي الأندلسي المرسي محيي الدين ابن عربي، وربما كان إختياره لها مرجعه أن هذه المختارات «زمن الشعر العربي» صادرة عن دار نشر

تتخذ من «مرسية» مسقط رأس ابن عربي مقرا لها.

وهذه المختارات التي وضعها المستعرب الإسباني تضم نماذج لشعراء من عدة أجيال وإن كان هذا التعبير قد طبقه بشكل أكثر مرونة، حيث أن جميع هؤلاء الشعراء ينتمون جميعا إلى الأجيال الشعرية التي مارسست ولا تزال تمارس الإبداع خلال الأربع أو الخمس عقود الأخيرة، وهي كما يقول قصائد شعرية حية بالعلمى المادى للكلمة، فأكثر الكتاب الذين تضمنهم هذه المختارات لا زالوا على قيد الحياة، وليس من هذه المختارات سوى القليل جدا لشعراء رحلوا عنا والسبب الرئيسى وراء هذا الاختيار هو أهمية هؤلاء الشعراء وأهمية شعرهم، وهم بالتحديد بدر شاكر السياب وصلاح عبد الصبور وأمل دنقل، إضافة إلى أنه حاول أن تكون جميع شعوب دول العالم العربى ممثلة في هذه المختارات، فضممت قصائد لشعراء من جميع اقطار العالم العربى شرقا وغربا.

ضمت هذه المختارات أربعة وأربعين شاعرا وشاعرة من جميع الاقطار العربية من المحيط إلى الخليج، في مقدمتها شعراء كبار ذاعت شهرتهم مثل (ابونيس

والبياتى وحجازى وعفيفى وفزار قباني، وآخرين ربما لم يأخذوا حظهم من الشهرة لسبب أو آخر، واهتم المستعرب الإسباني بالصوت الشعرى الشاب الذى يرى أنه لا يقل أهمية عن الصوت الراسخ، باعتباره أيضا صوت المستقبل، واهتم أيضا بالصوت الشعرى النسائى فضممت مختاراته قصائد لشاعرات مثل فنوى طوقان (فلسطين) وميسون مصر (لبنان) والبنات (ووفاء وجدى (مصر) وحمد خميس (البحرين)، أما الشعراء المصريين الذين اختارهم لتضم قصائدهم هذه المختارات فهم: صلاح عبد الصبور وأمل دنقل وأحمد عبد المعطى حجازى ومحمد عفيفى مطر وحسن طلب وأحمد الحوتى ووفاء وجدى وطلعت شاهين.

ويبقى أن نشير هنا إلى أن هذه المختارات صدرت بعد كتاب «زمن الشعر الإيطالى» حيث أن دار النشر تصدر هذه المطبوعات في سلسلة تحاول من خلالها التعريف بالشعر العالمى غير المكتوب باللغة الإسبانية.

**طلعت شاهين**

مدرسة - إسبانيا

## مناقشات على هامش مهرجان الإسماعيلية التسجيلى الدولى الرابع

والمركز القومى للسينما. استمتع أيضا الجمهور بمشاهدة أفلام قديمة للمخرجين المكرمين: قيس الزبيدى من العراق، وفؤاد التهامى من مصر. فقد كانت فرصة للأجيال الجديدة والقديمة أيضا لتابعة رحلة جهاد هذين المخرجين الكبارين ومشاهدة أفلامهما مجتمعة.

قفزت على السطح وجوه مصرية كثيرة جديدة وباعدة، قدمت موضوعات غير تقليدية، تميز منهم الشباب بسعد هندأوى بذيلمه الإنسانى الرقيق «زيارة فى الخريف» الذى استحق إحدى الجوائز عن جدارة. واستمرت وجوه مألوفة ومنايرة فى عطاها الفنى، فشاهد الجمهور فيلما جريئا «صبيان

مكتفة وبسمة. لفقد شاهد الحاضرون أفلام العرض السينمائى الأول على مستوى العالم التى قدمها الأخوان لوميسير فى «الجراند كافيه» فى باريس فى ديسمبر ١٨٩٥. كما شاهدوا أفلام لوميسير التى صورت فى مصر عن مصر عام ١٨٩٧. شاهد المتفرجون أيضا أفلام محمد بيومى، أول مصور سينمائى مصرى، والتى اكتشفها المخرج الدكتور محمد كامل القليوبى، وقامت بعمل المونتاج لها الدكتورة رحمة منتصر، وكلامها أستاذة فى المعهد العالى للسينما. تابع المصنفون أحدث إنتاج الأجيال الجديدة فى عالم السينما التسجيلية والروائية القصيرة على مستوى العالم، كما تابعوا جهود شبابنا المصرى فى معهد السينما

عاد مهرجان الإسماعيلية للسينما التسجيلية إلى الوجود. دبت فيه الحياة بعد غياب دام عامين. تم فح الاشتباك بين قسميه المحلى والدولى، فاضيف المحلى إلى المهرجان القومى للسينما الروائية، واستقل الدولى وأصبح مهرجانا قائما بذاته. لم يفهم البعض حتى الآن جدوى أو حكمة هذا الانفصال، ولم تسطر الأيام بعد عن نتائج هذا الانفصال إيجابية فى أم سلبية. ولاشك أن المحاولات التى بذلها المسئولون عن تنظيم المهرجان هذا العام حتى يخرج فى مستوى راق يلىق به كمهرجان دولى هى محاولات تستحق التشجيع حتى ولو لم ينجح بعضها.

قدم المهرجان لمحبي السينما التسجيلية والروائية القصيرة جرعة

وينات» للمخرج يسرى نصر الله، يناقش أحوال الشباب والعلاقات الاجتماعية والإنسانية بينهم، كما يتناول قضية المحاب كما تراها المحجبات وغير المحجبات وكما يراها الشباب، وفيلم «رسالة من حجازة» يتحدث عن مشاكل الجنوب في مصر ويقص المياه فيه وأحوال نسائه وأحلام شبابه المشروعة وطرحاتهم للمفرجة الثوبية الخائبة فنيهة لطفى. غابت جوهة تعود جمهور السينما التستيجية على وجودها مثل المخرجة عطيات الأبوتوي.

#### صوم العمر كله:

في صبيحة الخميس ٢٧ يوليو كانت ندوة «السينما والتاريخ» التي أدارها الدكتور محمد كامل القليوبى وشارك فيها الأستاذ عبد الحميد سعيد. وفي هذه الندوة دار حديث كثير عن أرشيف السينما وعن التراث المصرى الذى لم تهتم به وزارة الثقافة حتى الآن. ونتيجة لهذا الإهمال فإن بعض هذا التراث قد ضاع إلى الأبد، والبعض الآخر فى حالة سيئة، وفي طريقه إلى الضياع إن لم يتم اتخاذ موقف سريع لإنقاذه. شرح عبد الحميد سعيد للحاضرين الوضع الخطير الذى وصلت إليه حالة أفلامنا القديمة. كما شرح للمرة الألف محاولاته العديدة على مدى عمره

الوثائقي، وخلافاته المستمرة مع السينمائيين، إلى حد تحويله إلى التحقيق من أجل نفاذه المستمر والمستمتت عن التراث السينمائى، ومطالبته الدائمة للمستولين بموقف على الحفاظ على هذا التراث. كان الواضح من المناقشة أن كتابة التقارير والمذكرات لم تعد تجدى، وأن مقابلة المستولين لم وإن تؤدى إلى شيء ملموس، طالب الدكتور القليوبى بتكوين جمعية خاصة لتعمل مسئولة الحفاظ على التراث السينمائى ما دام الاعتماد على الحكومة لن يوصلنا إلى شيء. وصانف هذا الاقتراح هو فى نفوس السامعين، وكلم من السينمائيين، وتم الاتفاق بالإجماع تقريبا على تكوين هذه الجمعية الخاصة التى ستولى أمر الحفاظ على التراث.

فى مساء اليوم نفسه تحدث الأستاذ سعيد مغريب رئيس المهرجان عن نشاط الصندوق وعن خطته المستقبلية بالنسبة للسينما. وعن سؤال عما إذا كان فى خطة الصندوق أى شيء بخصوص أرشيف السينما، فوجئ الحاضرون الذين كان معظمهم حاضرا فى ندوة الصباح بإجابة مدير الصندوق فقد قال فى أسى إن التراث السينمائى فى حالة يرثى لها وإن لا أحد من السينمائيين يهتم، أصابت هذه

الإجابة الحاضرين بالهجوم والحيرة. فما سمعوه فى الصباح يخالف ما سمعوه فى المساء بل ما يعلمه الجميع مخالف لهذه الإجابة. فالجميع تابعوا وعلى مدى سنوات طويلة جهود عبد الحميد سعيد وما قاساه وما عاناه من أجل هذه القضية. وليس هناك وزير ثقافة أو أى مسئول عن السينما لا يرقد فى ادراج مكتبه تقرير من تقارير عبد الحميد سعيد بخصوص هذه القضية. حتى الناقد سمير فريد الذى يشغل حاليا منصب مدير هذا المهرجان اهدى إحدى حلقات البحث التى يقيمها على هامش مهرجان القاهرة السينمائى إلى عبد الحميد سعيد إيمانا منه وتقديرا للدور الكبير الذى قام به هذا الجندى المجهول. فمن لديه الشجاعة لكى يرد الاعتبار لهذا المحارب القديم.

#### عدالة توزيع الفرص:

أشاد مدير المهرجان الناقد سمير فريد بأهم مميزات المهرجان فى نظره، وهو إعطاء الفرص للشباب. وهذا شيء جميل وتبيل ولا أحد يعترض بالطبع على إعطاء الفرص للشباب وإنما المطرب هو عدالة توزيع هذه الفرص. وإذا كانت إدارة المهرجان قد حالفها التوفيق فى إعطاء الفرصة للناقذة الشابة مى التلمسانى بنشر كتاب باسمها



محمد هدادوى

ليس له مثيل لوحدة وحرية الثقافة العالمية. فهذه الاتفاقيات ستجعل العالم قرية واحدة بثقافة واحدة هي الثقافة العالمية. يطرح الباحث سؤالاً جوهرياً عن مستقبل الثقافات القومية وسط هذا التقدم التكنولوجى الذى لا مكان فيه إلا لعالم واحد ولغة واحدة وثقافة واحدة. وليس هناك فى رأيه إلا حلان: فإما أن تقبل هذه الثقافات القومية الانصهار والذوبان فى الثقافة العالمية الواحدة، وإما أن تصر على ما تسميه ذاتها وتراثها وتقاليدها، وهو ما يعنى التقوقع والخروج الطوعى من مسار التاريخ. ولا يكتفى الباحث بالمطالبة بهذا الذوبان، ولكنه

احمد عاطف معاملة مختلفة بإعطائه أربع فرص مرة واحدة وهو شاب حديث التخرج وليس له أى رصيد سوى مشروع تخرجه.

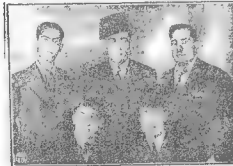
### ثقافة عالمية أم أمريكية:

خصص مهرجان الإسماعيلية يوم الخميس ٢٧ يوليو للاحتفال بالعيد المئوى للسينما. وفى إطار هذا الاحتفال قدم ندوة وعرضا حيا عن السينما والوسائط المتعددة.

قدم الناقد صبحي محفوظ ورقة فى هذا الإطار طبعته إدارة المهرجان ضمن كتاب المهرجان، تتعرض الورقة لخلفية تاريخية وكيف تطورت التقنيات الحاسوبية وأثر هذا التطور على الفن السينمائى.

يتعرض الباحث لاتفاقيات الجات التى تعتبر - فى رأيه - انتصاراً

محمد بيومى - محمد محمود لوارب- السيد حسن جمعة - حسن رجب للوائى - محمد عبد الحليف



نبيهه لطفى

عن المخرج فؤاد التهامى بمناسبة تكريمه، فهذا لأن مى تمارس الكتابة منذ فترة وأصدرت مؤلفات وجاهدت وثابرت واعتمدت على نفسها وبهذا استحققت هذه الفرصة عن جدارة واستحقاق القول نفسه ينطبق على الناقد محسن ويغى، فهو يكتب منذ زمن ويشارك بأبحاث فى مؤتمرات وله كتاب قيم مترجم أصدرته أكاديمية الفنون وبالتالي فهو يستحق فرصة نشر كتاب باسمه عن المخرج العراقى قيس الزبيدى بمناسبة تكريمه. ومن هذا المنطلق فإن إدارة المهرجان قد خانها التوفيق حين قررت معاملة الاختيار الثالث وهو

يطلب أيضا هذه الثقافات القومية بأن تعيد تقييم وتعريف الكلمات التي ربما أصبحت جوفاء أو مجرد شعارات مبدلة للفراغ ومنها الوطنية والتقاليد والدور المجتمعي للدين والانتماء والشرقية والقيم الخاصة والثقافات والمحلية والتلوث واللغة الخالدة والتميز والقومية والتراث... الخ. وهي كلها (والكلام مازال للباحث) شئنا أم أبينا تعادل في قاموس العصر الرقمي كلمة واحدة هي: التخلّف. والباحث يعتقد أن هذه الكلمات أو الشعارات لم يعد لها وجود، وليس لها مكان أصلا لا في المجتمعات المتقدمة التي قبلت النامية التي حققت قفزات سريعة في العقود الأخيرة. ومن هذا المنطلق فإنه يصبح لا خيار أمام الجميع سوى هذا الانفتاح الثقافي المطلق لأن البديل المرهب هو الانعزال في جزر مظلمة وعاجزة، تقنيا واقتصاديا وثقافيا، وسط محيط جلوبى حى مشرق وسريع الانطلاق.

فهل هناك حقا تعارض حقيقى بين التقدم التكنولوجى والاقتصادى وبين الاحتفاظ بالثقافة القومية؟ فى الواقع ليس هناك معارض، وهناك تجارب لشعوب أخرى نجحت فى الجمع بين الاثنين. والتجربة اليابانية أبغى دليل. فاليابان متقدمة جدا علميا وهي تحافظ فى الوقت نفسه على ثقافتها. ولم تتوقع اليابان

أن تخرج من عجلة التاريخ، أو تتعزل فى جزر مظلمة وعاجزة تقنيا واقتصاديا وثقافيا. وأمريكا بكل هيمنتها لم تستطع أن تفتح يابانيا واحدا بشراء المصنوعات الأمريكية أو أى مصنوعات غير يابانية.

يستعرض الباحث التفوق الأمريكى الهائل فى مجال تكنولوجيا المعلومات فيذكر أن أمريكا هي البلد الصناعى الوحيد الذى يفسق حجم إنفاقه على الحاسوب ووسائل الاتصال، حجم إنفاقه على الصناعات الثقيلة. وبالتالي يزداد إحكام أميركا على سوق «برمجيات الحواسيب العالمى» كما يذكر أن أمريكا تطابق بين الإبداع والمال الذى يمسرل هذا الإبداع، بحيث يصبح الأخير (المال) مالكا لكل شئ. بعد استعراض هذه القوة الأمريكية، يطلب الباحث الثقافات القومية بأن تشارك فى صنع الثقافة الجلوبية الواحدة والوحيدة، أى إنتاج سلعة ثقافية تصلح لكل العالم. ومثل الأعلى فى ذلك هو أمريكا التي قيمت للعالم النموذج الذى يحتذى، فهي لم تصدر لنا مطلقا الحياة أو الثقافة الأمريكية ...، ولو فعلت ذلك لما نجحت أبدا. إن ألسينما الأمريكية ومنذ وقت مبكر جدا سينما تم تصميمها لتكون عالمية وليس أمريكية.

وهذا الكلام مناف للواقع، فالسينما هي أمريكية حتى النخاع حتى ولو حاولت أن تبدو عالمية.

ومن الطبيعى أن تتبنى أمريكا اتجاه ثوبان كل الثقافات القومية فى ثقافة عالمية واحدة المقصود بها بالطبع الثقافة الأمريكية. وهى تتفق بيذخ على وسائل الاتصال لأنها أدركت أن السيطرة على العالم لم تعد عن طريق الصناعات الثقيلة بل عن طريق وسائل الاتصال. ولذلك فمطالبة الباحث للثقافات القومية أن تشارك فى صنع الثقافة الجلوبية هي مطالبة تتسم بالمسذاجة. فكلمة تشاركه هي اللفظ المهدب لكلمة تشارك. فكيف ستمت هذه المشاركة بعد أن شرح الباحث للقراء الإمكانات الأمريكية الهائلة والتي بها ستحكم فى السوق العالمى. إن المطلوب هو مشاركة سلبية بمعنى التلقى. أن تصبح كل الشعوب مجرد متلقي لما تفرزه الثقافة الأمريكية المهيمنة. لأن المشاركة الإيجابية ببساطة مستحيلة مع وجود هذه الفجوة فى مستوى القدرة العلمية. لذلك فسخط الباحث من موقف فرنسا الرافض هو غشيب غير مفهوم لأن موقف فرنسا هو موقف منطقى ومشروع وحضارى أيضا. فما الذى يدعو دولة ذات حضارة عريقة مثل فرنسا إلى التنازل طواعية عن ثقافتها الرفيعة لصالح دولة أخرى لا حضارة لها بحجة وحدة وحرية الثقافة العالمية؟ ولو كان هذا البحث يعبر عن موقف فردى لما كانت هناك مشكلة، فمن حق كل

إنسان أن يفكر كما يشاء، ولكن المشكلة أن هذا البحث قدم في كتاب المهرجان ويأسم المهرجان فهل هو يعبر عن موقف إدارة المهرجان وموقف وزارة الثقافة التي تتولاه؟ وبمعنى آخر هل تتبنى وزارة الثقافة المصرية الدعوة لتصهار ونوبيان الثقافة المصرية والعربية من أجل حرية الثقافة العالمية الوحيدة والموحدة.

#### محمد بيومي وأفلامه:

منذ اللحظة التي عثر فيها الدكتور محمد كامل القليوبي على أفلام وأوراق محمد بيومي وهو يعتبرها فرصة للحوار والنقاش بين المهتمين بوثائق تاريخ السينما المصرية. وقد كان هناك الكثير من التساؤلات حول هذه الأفلام:

أولاً: عرض فيلم استقبال سعد زغلول حين وصوله إلى القاهرة على أنه أول فيلم مصري بآيد مصرية، كما كتب ذلك محمد بيومي نفسه على الفيلم، فإذا كان هذا الفيلم صور في ١٨ سبتمبر ١٩٢٢ وهو يوم وصول سعد زغلول من منفاه إلى القاهرة، فكيف نبرر الإعلانين اللذين نشرتهما مجلة الصور المتحركة بتاريخ ٢٢ أغسطس و ٣٠ أغسطس ١٩٢٢. فقد نشرت المجلة في عددها السادس عشر إعلاناً هذا نمح: «إلى المصريين انتظروا قريباً أول شريط مصري صنعته يد مصرية». ثم يذكر الإعلان أسماء

ثلاثة أفلام تسجيلية وهي: سفر المحمل، زيارة اللورد هبلي وزملائه للقاهرة، رجوع المحمل بدون تأدية فريضة الحج. أول حادث من نوعه في التاريخ. ستعرض هذه الشروط التي هي أول ما صنعته يد مصرية مع بروجرام مكون من روايات فنية آية في الإبداع في موعد سيعلن عنه فيما بعد فإياكم أن تلوذكم رؤية هذه الشروط المصرية، فانتظروا وشاهدوا وأحكموا. ثم تعود الصور المتحركة في العدد التالي وهو السابع عشر للإعلان نفسه مع زيارة فيلمين آخرين هما: قلع الخليج، ومنظر صواريخ المهرجان، مع تصيد اسم السينيما التي ستعرض بها الأفلام وهي سينما ماجيك بشارع عماد الدين مع عدم تحديد موعد العرض بل الاكتفاء بذكر أنه سيعلن عن يوم هذا الاحتفال العظيم الذي يعرض به أول شروط صنعتها يد مصرية في جميع الجرائد السبارة. تطلب التذاكر من إدارة المجلة ومن شبك التذاكر. هذان الإعلانان معناهما أن هذه الأفلام صورت بالفعل وتنتظر فقط تصيد موعد العرض. فإذا علمنا أن المحمل (وهو أول فيلم) هذا سافر في هذا العام في أواخر شهر يونيو، وأن زيارة اللورد هبلي وزملائه للقاهرة قد تمت يوم ٧ يولية واللورد هبلي هو أحد اللوردات الإنجليزي الذي دخل في دين

الإسلام. وقد مر بالقاهرة هو والعلامة الخوجة كمال الدين، من علماء الهند المسلمين وإمام المسلمين في لندن، والششيخ عبيد الحي الشندي، عالم هندي مسلم ومفتي أحد المساجد بإنجلترا، في طريقهم إلى الحج. وقد تم الاحتفال بهذه الزيارة وأقيمت له وإصحبه اللوام في القاهرة والإسكندرية، كما نشرت الصحف خبر هذه الزيارة. أما الفيلم الثالث وهو رجوع المحمل بدون تأدية فريضة الحج، فقد حدث خلاف بين الحكومة المصرية وبين ملك الحجاز بسبب رفض الحجاز دخول البعثة الطبية المرافقة للمحمل مما سبب غضب الحكومة وعودة المحمل بدون حج وهو ما حدث لأول مرة في التاريخ. وقد عاد المحمل يوم ٢٢ يولية، معنى هذا أن كل هذه الأفلام صورت قبل فيلم سعد زغلول فهل تم عرضها أم عطلت بسبب اختفاء سينما ماجيك (عطل محلها سينما نوافل) التي كان معها الاتفاق ولم يستطع بيومي أن يصل إلى اتفاق آخر مع سينما أخرى؟ (من المعروف أن أصحاب دور العرض كانوا كلهم من الأجانب وكانوا يضعون العرائل أمام أي صناعة وطنية وأمام ملك المصريين لدور العرض). أم منعت حتى لا يزداد الخلاف بين الحكومة المصرية وملك الحجاز، أي منعت لأسباب سياسية مما حدا بمحمد بيومي أن يسلم أمره إلى الله

ويعتبر هذه الأفلام كأن لم تكن، ويشعر في تنفيذ فيلم استقبال سعد زغلول ويطلق عليه بالتالي أول فيلم. وهل من المنطقي أن يحتوى العدد الأول من جريدة أمون على فيلم واحد فقط هو استقبال سعد زغلول، بينما قدم العدد الثالث من الجريدة خمسة أفلام؟

ثانياً: المشكلة نفسها تنطبق على فيلم جرافيا محمد بيومي المنشورة في كتاب محمد بيومي، تأليف الدكتور القليوبى، والذي أصدرته أكاديمية الفنون. فقد ذكر في صفحة (٦٠) اسم فيلمين ضمن إنتاج عام ١٩٢٤، وهما: مناظر المشيعين لجنائز المرحوم سعيد بك زغلول، ومشهد المرحوم على بك فهمى الذى قتلته زوجته، فإذا علمنا أن المرحوم سعيد زغلول، القاضى بمحكمة الزقايق الأهلية وهو ابن أخت الزعيم سعد زغلول كان فى إجازة لزيارة خاله وتوفى وهو معه فى فرنسا ثم أرسل الجنثمان إلى القاهرة وشيعت الجنائز فى ٢٦ يوليو ١٩٢٣. وفيلم المرحوم على كامل فهمى وهو أخ الزعيم مصطفى كامل، وكان قد تزوج من فرنسية تكبره بسنوات عديدة ثم قتلته فى لحظة ثورة وراثتها المحكمة وتم دفن الجنثمان فى يوليو ١٩٢٣ أيضاً، هذان الفيلمان صوراً فى يوليو ١٩٢٣ أى قبل فيلم استقبال سعد، فما الذى يجعل محمد بيومي ينتظر عاماً كاملاً لعرضهما فى

جريدة أمون عام ١٩٢٤، وهى جريدة إخبارية المفروض أنها تنافس جرائد أخرى وتقدم الجديد أولاً بأول؟

ثالثاً: لم يذكر الدكتور القليوبى أى خبر عن علاقة محمد بيومي بجامعة النقاد السينمائيين التى تأسست عام ١٩٢٣. فقد أصدرت هذه الجامعة التى أسسها أحمد بدران والسيد حسن جمعة، وكان وقتها مشرفاً على الكراكر فى إصدارها الأول، وحسن عبد الوهاب، للحرر فى مجلة الجامعة، ومحمد كامل مصطفى، الحرر السينمائي لمجلة «كوكب الشرق»، أصدرت مجلة فى السينما لتكون لسان حال هذه الجامعة. صدر العدد الأول يوم الأحد ١٥ أكتوبر ١٩٢٣، وفيه حدثت المجلة القراء عن أعلامها وخطلها ومنها تكوين فرع لها فى الإسكندرية. وفى العدد الرابع الصادر بتاريخ ١٢ نوفمبر ١٩٢٣ زفت جماعة نقاد السينما إلى الجمهور خبر تكوين فرع الإسكندرية. وقد تم عقد الاجتماع الذى أعلن فيه رسمياً تأسيس فرع الإسكندرية بعد ظهر يوم الثلاثاء ٣١ أكتوبر سنة ١٩٢٣ فى دار المعهد المصرى للسينما الذى يديره السينماتوغرافى المعروف الأستاذ محمد بيومي وقد حضر هذا الاجتماع مدير المعهد والاساتذة محمد محمود دوازة، وحسن

رجب اللواتى، وإسماعيل صديق، ومحمد عبد اللطيف، ورئيس تحرير هذه المجلة (السيد حسن جمعة) وقد تقرر أن يجتمع أعضاء جماعة النقاد، فرع الإسكندرية، بعد ظهر يوم الجمعة كل أسبوع وذلك فى دار المعهد المصرى للسينما التى اتخذها الفرع مقراً دائماً له. وأخير كلمة شكر توجهها الجماعة إلى الأستاذ محمد بيومي لمساعدته لها بتقديم دار معهد السينما ليكون مركزاً لفرعها الإسكندري، وعلى كل فرجها أن يكون هذا التوافق بين الجماعة والمعهد سبباً من أسباب نهوض السينما فى مدينة الإسكندرية. فهل اقتضت وظيفة محمد بيومي على تقديم المكان فقط أم أنه الاجتماع الذى أعلن فيه رسمياً خبر تأسيس فرع الإسكندرية بصفته أحد أعضاء جماعة النقاد؟ وهل اجتمعت الجماعة فى معهد كل يوم بالفعل؟ وما هى الأنشطة التى مارسها؟ وبكم من الوقت استمر هذا النشاط أسبلاً كثيرة حول محمد بيومي وصول غيره من الرواد السينمائيين مازالت تبحث عن أجابة. وليت كل مهرجان سينمائى يتبنى إلى القضايا التى مازالت تحتل إلى بحث، مثل قضية الصحافة السينمائية على سبيل المثال التى لم تدرس دراسة متمقة حتى الآن، والتي ربما يكون فيها الكثير من الأجوبة عما نبحث عنه.

## التمويل الفيدرالى الأمريكى للفنون والآداب مآله الزوال

الغالب غنم واستياء الجمهور المحافظ فى قلب الولايات المتحدة، من أمثال المصور الفوتوغرافى سيرانو الذى كان طريقه إلى الشهرة، لا على نطاق أمريكا وحدها ولكن على نطاق العالم، صورة فوتوغرافية لدلاية تصور مشهد الصلب غاطسة فى أناء من البول، وكانت حجة المشرعين وحتى النقاد المحافظين، ومن بينهم الناقد الفنى هلتون كرامر، أنه لا ينبغي أن تنفق أموال دافعى الضرائب على تشجيع أعمال تسمى إلى مشاعر وقيم الأمريكين العاديين.

وهى وكالة فيدرالية تعنى بمساعدة الكتاب والفنانين وشتى المؤسسات الثقافية، من أجل أن يمتنع عن تقديم مساعدتها المالية لأى فنان أو مؤسسة فنية تقدم عملاً منافياً للأخلاق وقيم المجتمع الأمريكى المحافظ. وقد اتخذ الكونجرس هذا القرار بسبب قيام «المنحة القومية للفنون» بتقديم مساعدة مالية لمتحف كان يعد لإقامة معرض لمصور فوتوغرافى معروف، مابلثروب، يلقب على أعماله الطابع البورنوجرافى، إلى جانب غيره من الفنانين الآخرين الذين حصلوا على مساعدات من «المنشأة» وقدموا أعمالاً أثارت فى

أذكر أن رسالتى الأولى من نيو يورك لمجلة إيداع تعرضت لقضية كانت فى ذلك الوقت، منذ أربع سنوات تقريباً، مثار جدل واسع بين المثقفين الأمريكين بشؤون الآداب والفنون بصورة عامة، وهم فى الولايات المتحدة يعدون بالملايين. وقد تركن ضغط الدوائر الثقافية آنذاك على أعضاء الكونجرس المحافظين الذين كانوا يستعملون نفوذهم من إدارة بوش المحافظة.

وقد تفجرت القضية على إثر نجاح الكونجرس فى الضغط على مسئولى «المنحة القومية للفنون»



ويرغم انه لا غبار على هذا المنطق، فقد كان رد فعل الأوساط الثقافية والسياسية الليبرالية بصفة خاصة حاداً وبغاضباً، على أساس أن حرمان فن بيعته من المساعدة الحكومية يعنى ضمناً فرض رقابة على المبدعين.

ودار الزمن دورته ليس على الكونجرس سطوة جمهورية أشد محاطة في ظل إدارة ديمقراطية تحاول بقدر الإمكان أن تتفحص عن كاهلها تهمة الليبرالية حتى لا يفسر البيت الأبيض في انتخابات ١٩٩٦، بعد أن خسرت أغلبية الكونجرس للجمهوريين في انتخابات منتصف المدة في ١٩٩٤.

ولكن القضية التي يواجهها المثقف الأمريكي اليوم تختلف اختلافاً جديراً عن قضية الامس التي تمثلت في حرمان فن بيعته من المساعدة، وهي قضية يمكن أن تندرج تحت باب حرية التعبير وأن كانت لا تبلغ حد الصجر على الحرية، لأن القانون القديم كان لا يدعو إلى منع عرض العمل الذي لا يستحق المساعدة. فلا أحد في الولايات المتحدة يملك هذه السلطة،

لأن هذه الحرية يكفلها التعديل الأول بالستون، وهو في الحقيقة يكاد يمثل للأمريكيين، باختلاف ميولهم وعقائدهم السياسية، «قدس الأقداس».

فقد وافق مجلس النواب والشييوخ على قطع جميع التمويل الفيدرالي للمنحة القومية للفنون خلال فترة زمنية محددة. أي أن المنحة نفسها هي التي وجهت إليها الضربة «القاصمة». وينتظر أن تصفى المنحة حسب قانون مجلس النواب، ومعها جميع وكالات العلوم الإنسانية الفيدرالية الأخرى، بحلول ١٩٩٧.

وقد استهدف المشرعون المحافظون مؤسسة ثقافية هامة بالنسبة للإنسان الأمريكي العادي الذي يتطلع إلى المعرفة الجادة والمطلومة الموضوعية التي لا تلوّنها أغراض أصحاب المصالح الخاصة والبرامج الترفيهية التي لا تستهدف الإثارة الرخيصة وهي «شركة الإذاعة العامة». أحد الأهداف الثقافية التي تستفز المحافظين، لكي تقطع الحكومة عنها التمويل تدريجياً.

وقد اعتمدت لجنة فرعية خاصة بالاعتمادات ٢٠ مليون دولار لسنة ١٩٩٦، بتخفيض ٢٠ مليون دولار، أو ٧.٧ في المائة، عن ١٩٩٥، وبينما كان التخفيض أقل كثيراً عما هدعت بتنفيذه اللجنة في الأصل، وضعت اللجنة الفرعية شركة الإذاعة العامة أيضاً على الطريق المؤدى إلى قطع التمويل الفيدرالي، بينما اقتطعت ٤٠ في المائة من ميزانية المنحة القومية للفنون، ليكون نصيب كل من الفنون والعلوم الإنسانية ٩٩٥ مليون دولار لسنة ١٩٩٦، بينما يتجهان نحو قطع كل التمويل الفيدرالي.

وبينما أثنى مجلس الشيوخ ومجلس النواب على قتل التمويل الفيدرالي للفنون والعلوم الإنسانية، اختللاً فقد على موعد تنفيذ حكم الإعدام. فالمجلس اقترح أن يقطع التمويل بعد ثلاث سنوات، بينما وافق مجلس الشيوخ على استمرار التمويل مع تخفيضه تدريجياً لمدة سبع سنوات. وقد وافق مجلس النواب أخيراً على حل وسط وهو قطع التمويل بعد ٥ سنوات ويبدأ العد التنازلي في ميزانية ١٩٩٦ باقتطاع ٧٢٦ مليون دولار من منحة العلوم الإنسانية، و ٦٢٩ مليون

الاستفيدة من مساعدة الفنون الفيدرالية.

وقال أحد النواب مثبثاً إلى النائب الجمهوري المحافظ «لقد ذكر منحة واحدة قدمتها «المنحة القومية» من بين ٤٠٠٠ منحة. ومثل طائر السنونو الذي يعود سنوياً إلى كابسترانو؛ عاد السيد نائب فلوريدا إلى هجومه السنوى على «المنحة القومية للفنون».

ولكن النائب الفلوريدي عاود حملته ذات البعد الواحد؛ «هذه هي مادة فن شذوذ جنسى فاضح». وراح يقرأ إلى الملف «إلياه» ساخنة مع شواذ ساخنين»

وقول فرانسيس كلاينز، الذي اجاد تصوير هذه الجلسة «الساخنة» أن المدافعين عن الفنون والآداب الذين غلب عليهم الشعور بالإحباط كانوا يميلون في ملاحظاتهم إلى ملبوسين، إلهة التراجيديا، أكثر من ميلهم إلى ثاليا، إلهة الكوميديا.

وقال النائب الديمقراطي جيسرولد نادلر، من مانهاتن، نيويورك، «إن روح أمريكا هي التي وضعت على المحك إن القول بأنه

بالأموال على منح لوسائط الإعلام والمتاحف والمنظمات التاريخية.

وفي خضم معركة نهب التمويل الفيدرالي لبرامج توزيع الفنون والآداب وقف عضو الكونجرس الجمهوري كليف ستيندنز يقول «بين يدي ملف يعيد ويزيد أخطاء على درجة من القبح بحيث لا أستطيع أن أتحدث عنها، وحتى في ليلة يوم إثنين. ومع ذلك ظل يتحدث عن عروض مركز الفنون الأدائية. في كاليفورنيا، هاي ويزن، High-Ways التي تشمل مونولوجاً يقدمه ممثل كوميدى باسم «الجنس مع أم نيوت جينجريتش» رئيس مجلس النواب الجمهوري، وعرض لأعمال فنية باسم «السحاقيات والشواذ»

ولكن المدافعين عن الفنون في المجلس تصدوا له في غضب، وفي حدود الوقت المسموح به لكل عضو سبائيلين، لماذا تغفل تنفيذات المعارضة جميع السيمفونيات وجميع المتاحف والعديد من مراكز الرقص وبرامج الفنون للأطفال وغيرها من المؤسسات والبرامج

دولار من منحة الفنون، ١٢ مليون دولار من مؤسسة سيمسونيان، التي سوف تحصل على ٣٥٠ مليون دولار و٧٢ مليون دولار من معهد خدمات المتاحف، الذي سيحصل على ٢١ مليون دولار، و٩٢ مليون دولار من مركز وودرو ويلسون الدولى للدارسين الذى سيحصل على ٢٦ مليون دولار.

وجدير بالتنويه أن متحف الهولوكوست القومى، الذى يزيد المترددون عليه عما كان مقدراً بمقدار أربع مرات، هو المؤسسة «الثقافية» الوحيدة التى أمتنتت من تخفيض ميزانيتها أسوة بالمؤسسات القومية الأخرى، وهو المؤسسة الوحيدة أيضاً التى حصلت على زيادة مالية كبيرة وقد اعتمد القانون له ٢٨٧٥ مليون دولار، بزيادة ٢١ مليون دولار عن ميزانية ١٩٩٥، وكما طلب الرئيس كلينتون نفسه، وبكالعادة، برر المحافظون عداهم لمنحة الفنون بقموليها لمشروعات مثيرة للخلاف، وبذئثة كما يقول البعض. كما أنهموا المنحة القومية للعلوم الإنسانية بتفضيلها للقضايا «الليبرالية»، والتصديق

ينبغي أن ينبع روحنا لكي نسدّد  
فواثيرنا قول غير مسئول»

ويعتقد كلاينز، وهو أحد شهود  
مذبحة الفنون والإنسيانيات في  
الكونجرس، أن انتقاد الأفانجارد  
والأفعال المخرفة التي ترتكب باسم  
الفن، في أية لحظة كسل، يمثل هدفاً  
سهلاً للتنديد والهجوم اللاذع في  
مناقشات الكونجرس. ومع اقتراب  
دورة الانتخابات الرئاسية وسيطرة  
الأغلبية الجمهورية المحافظة على  
كلا مجلسي الكونجرس، يطفر  
الهدف هذا العام كبيراً مثل منطاد  
فوق قاعات المناقشة بينما يبحث  
المشرعون عن طرق سهلة وذات  
شعبية لخفض عجز الميزانية  
الفيدرالية.

وقد دارت معركة الفنون والعلوم  
الإنسانية حول اقتطاع ١٤٥ مليون  
دولار، أي أقل من ١٠ في المائة من  
إجمالي الاقتطاع المقترح لميزانية  
وزارة الداخلية التي تدرج تصنها  
برامج الفنون والإنسيانيات. وقد  
أثارت قضايا أخرى صحاحات الم  
وعار، ومنها اقتطاع ٥٠ مليون دولار  
من مساعدة التعليم التي تقدمها  
وزارة الداخلية للهند المعمـر.

الأمريكيين - . ولكن معركة الفنون  
والإنسيانيات، بالذات، كانت بمثابة  
صرخة استنفار بالنسبة  
للمدعمرات الذين يستشعرون  
التغير في الفلسفة السياسية الذي  
في طور التحصق في مناقشة  
اعتمادات الميزانية.

وقد بلغ الإحباط بنائب مونتانا  
الديمقراطي حدّ اليأس فلم يملك إلاّ  
أن يتوسّل «لاقتلوها الليلة - إنها  
حيوية لهذا البلد». وقالت لويز  
سنولز، نائبة نيويورك: «مستمر  
ستينز، إن أطفالك ليسوا مضطربين  
إلى الاعتماد على تعليم المدارس  
الحكومية. وإن يضرّ أطفالك». وكانت  
تضير بذلك إلى حقيقة أن  
الناخب الجمهوري، الذي قاتل في  
سبيل قطع تمويل المنحة القومية  
للفنون ومنحة العلوم الإنسيانية،  
مليويسر لا يابه بالمستغيدين  
الحقيقيين من نشاطات الوكالات  
الفيدرالية.

وفي اليوم التالي ندّت صحيفة  
نيويورك تايمز في مقالها الافتتاحي  
الرئيسي بنواب نيويورك الجمهوريين  
الذين صوتوا جميعهم تأييداً لحكم  
الإعدام ضد المنحة القومية للفنون

والمنحة القومية للعلوم الإنسيانية  
باعتماد القانون الذي سينهى كافة  
التمويل الفيدرالي تدريجياً.

وقالت الصحفية «إن مايثير  
الدمضة أن نرى نواباً محتدلين من  
«الولاية العليا» ينضمون إلى التيار  
المعادي للفنون، لكن ذلك على الأقل  
يمكن فهمه. إن نأخيهم لا يعتمدون  
على الفنون اعتماد سكان منطقة  
نيويورك المتروبوليتانية. لكن الشيء  
الحزير فعلاً هو أن ينضم نواب  
مانهاتن الجمهوريون إلى الحملة  
ضدّ الفنون. إن هؤلاء النواب يبيعون  
نأخيهم».

وتأكيداً للدور الحيوي الذي تلعبه  
الفنون في اقتصاد مدينة نيويورك  
تسلّطت الصحفية.. هل يعتقد هؤلاء  
النواب أن الوظائف التي تزيد عن  
١٠٠ ألف وظيفة متعلقة بالفنون  
والمؤسسات الثقافية في منطقة  
نيويورك المتروبوليتانية لايشغلها غير  
سكان مانهاتن؟

... إن هؤلاء غلاة المحافظين من  
مقطعي الميزانية لايعاقبون الفنانين  
وحدهم «إنهم يؤذون أيضاً آلاف  
الناس الذين يعملون كمساعدى  
إنتاج وسكرتيرات، وعمال مسرح

ومحاسبين للمساح واستوديوهات التلفزيون والجايزيات في المنطقة، ناهيك عن المطاعم والأعمال الأخرى التي تعتمد على تجارة السياحة الضخمة التي تجذبها ثروات نيويورك الثقافية.

ومضت الصحيفة تقول إن الفنون في نيويورك بطبيعة الحال/لن تموت بدون الدعم الفيدرالي، إن نقود المنحة القومية للفنون/بالنسبة للعديد من المؤسسات/تمثل نسبة ضئيلة فقط من ميزانيتها. لكن الدعم الفيدرالي يعطيها أيضًا خاتم شرعية خاصًا، وهو يعطى بدوره المناجم من القطاع الخاص الثقة في دعم هذه المؤسسات.

وتستطرد التايمنز.. إن'الوظائف في عالم الفن ربما تبدو لبعض أعضاء الكونغرس أقل حيوية، مثلاً، بالنسبة للوظائف في صناعة الدفاع. ولكنها بالنسبة لنيويورك تتمتع بنفس أهمية وظائف عمال الغواصات «إليكتريك بويت» بالنسبة لجنوب شرقى كينيتيكت، وأضافت تقول إن التمويل الفيدرالي للفنون له أيضًا أهمية كبيرة في المناطق الريفية، حيث تقل فرص إمكان

وصول الفنانين إلى عروقات المؤسسات الخيرية/الفنية التابعة للقطاع الخاص. ولكن الفنون بالنسبة للنيويوركيين هي «إليكتريك بويت»، ولونج بيتش، ولسوريس نيويورك، ولا ينبغي أن يسمح لنوابها بأن ينسوا ذلك في موعد الانتخابات القادمة. وبطبيعة الحال، اقتصر تعليق الصحيفة على الجانب الاقتصادي للتمويل الفيدرالي للفنون والآداب بالنسبة لمدينة نيويورك بالذات، دون التطرق إلى دوره في تشجيع وترديد إبداع الفنانين والكتاب الشباب والمؤسسات الثقافية والأدبية الكبيرة والصغيرة والناشئة على حد سواء، وأثر كل ذلك على إغناء الحياة للرعية للمواطن الأمريكي العادي، الذي يتوافد في أعداد تتجاوز عشرات وأحياناً مئات الآلاف على المتاحف لمشاهدة معارض شاملة لأعمال فنانين عمالقة مثل بيكاسو وماتيس وروفينو تامايو وماكس إرنست أو آثار حضارات عريقة مثل فنون الأنديس الإسلامية أو مصر الفرعونية والإسلامية والقبليّة وغيرها من روائع العالم القديم.

فماذا يقول للمعنيين بالجانب الثقافي والريعي للخصخصة؟ في موضوع غلاف مجلة «تاييم» يحمل عنوان «لماذا لا ينبغي أن تقتل أمريكا التمويل الثقافي»/يقول كاتب التقرير الناقد البارز روبرت هيوز أن القيادة الجمهورية في الكونغرس تعنى بأن تقطع جميع الروابط بين الحكومة الأمريكية والشخصية الأمريكية. وهي تريد أن لا تقدم الحكومة الفيدرالية أي دعم على الإطلاق للموسيقى والمسرح والباليه والأوبرا والفيلم والتلفزيون الذكي والآداب والتاريخ وعلم الآثار وعمل المتاحف والصيانة المعمارية والفنون المرئية، وهي تعتزم أن تلغي التمويل الفيدرالي للمنشأة القومية للفنون والمنحة القومية للعلوم الإنسانية وشركة الإذاعة العامة، وتريد أن تفعل ذلك غدًا.

ويقول هيوز إن الخطة ليست اقتصادية. وحتى لو استسلم الانصرار على أساس خرافة أن إلغاء تكلفة البرامج الثقافية الهزيلة البالغة ٦٢٠ مليون دولار سوف يفعل أي شيء لخفض عجز الميزانية الحالي البالغ ١٨٠ بليون دولار. ليس في الوقت الذي اعتمدت فيه لجنة

بمجلس الشيوخ في الشهر الماضي للجيش ٧ بلايين دولارات زيادة على الاعتماد الذي طلبه البنتاجون.

ويتوقع هيويز أن يؤثر مفهوم نيوت جينجريلتش للثقافة العامة دهمشة العالم المتحضر، إلى جانب كثير من الأمريكيين - الذين لا يمكن بأي حال من الأحوال أن يكونوا «الصفوة الثقافية» التي يتحدث عنها المحافظون «بإبذال». وهو مثل صحيفة نيويورك تايمز يؤمن بأن وقف تمويل الفنون والثقافة لن يقتل الفنون في أمريكا. لأن الرسامين والراقصين والممثلين أشداء مثل الأعشاب ويستطيعون أن ينمو في شقوق الكونكريت المسلح. فقد كان في أمريكا قبل ١٩٦٥، عندما أنشئت المنحتان القوميتان، فن عظيم، ودراما وكتابة ومنع دراسية. لأن الناس الذين يهبون أنفسهم لعملهم يصفون إستراتيجيات بقاء أصيلة لأنفسهم. ولكنهم يتسائل ولكن ماذا ينبغي عليهم أن يفعلوا ذلك؟

إن الحكومة الأمريكية تنفق حالياً أقل من ٥٠٠/١ من ١ في المائة من ميزانيتها القومية على جميع أشكال الدعم الثقافي -

مايعادل تقريباً ٥ فنانين قهوة لكل مواطن في السنة. وقد حصلت المنحة القومية للإنسانيات على ١٧٢ مليون دولار للسنة المالية ١٩٩٥. وحصلت منحة الفنون على ١٦٢ مليون دولار، وشركة الإذاعة العامة ٢٨٥ مليون دولار. ومع ذلك فإن هذه المبالغ المتواضعة لها تأثير كبير على الرعاية من جانب الأفراد والشركات عن طريق «المنح للمعادة» (فلكي تقي المؤسسة بشروط الاستحقاق ينبغي أن يحصل المتلقي على ٣ دولارات من مصادر القطاع الخاص في نظير كل دولار فيدرالي يحصل عليه). إلى جانب الدور الحيوي الهام الذي تلعبه المنحتان القوميتان في اعتماد عملية المشروعات.

وعلاوة على ذلك، فالثقافة عمل تجاري، عمل تجاري جيد. إن عطايا نيويورك، من متحف متروبوليتان للفنون إلى باليه مدينة نيويورك، تفرز أكثر من بليون دولار في السنة ضمن دخل السياحة. والفنون غير التجارية، أي التي تستهدف الربح، تدمج على المستوى المحلي والقومي، تدمج ١.٣ مليون وظيفة، وتدر ٣٧ بليون دولار في السنة في صورة نشاط

اقتصادي ودخل قدره ٣٠٤ بليون دولار في السنة للخزانة الفيدرالية عن طريق الضرائب - مايعادل ميزانية منحة الفنون عشرين مرة. فمن السخف إذن الادعاء، كما يقول هيويز، بأن المنحة القومية للفنون تستنزف الخزانة الأمريكية.

ويقول بعض الجمهوريين والمفكرين المحافظين أنه حيث أن دعم الشركات والمؤسسات الخاصة، مثل مؤسسة فورد وفولبرايت وغيرهما، يزيد على الدعم الفيدرالي بنسبة ١٦ إلى واحد لن يفقد أحد للمنحنتين القوميتين لكن هيويز يرد بأن هذه الحجة ليست إلا وهماً. فبعض الأعمال الأمريكية، مثل شركة فيليب موريس، كانت ولاتزال سلبية في دعمها للفنون. لكن هذا السخط يعتمد على إحتياجات علاقتها العامة. (فإذا لم يكن هناك سلطان الرتبة والتمناخ الرتبة، كانت الفنون ستحصل على دعم أقل) وهذه الإحتياجات تُصد بصورة متزايدة على أنها إحتياجات اجتماعية وليست فنية ومن ثم كان التحول في عمل الخير الخاص، إلى برامج تقوم على أساس العنصر - والنوع، بقصد جعل الفن «وسيلة

للعادلة الاجتماعية، وليس الفن كفن. وقد ذكرت الرسالة الخيرية تقرير أعمال الخير الخاصة بالشركات، نحن لم نعد ندعم الفنون. ولكننا نستخدم الفنون بطرق مبتكرة لدعم القضايا الاجتماعية التي تختارها شركتنا».

ويقول هيوون إن التقتير الفيدرالي مع الفنون والإنسانيات يسمى إسامة كبيرة لأمريكا. وعلى نقض ذلك، وافق جميع المرشحين في الانتخابات الفرنسية الأخيرة، من ليونيل جوسيان الاشتراكي إلى فيكتور جاك شيرك المحافظ، على ضرورة اعتماد ١ في المائة بالكامل من ميزانية الحكومة الفرنسية للثقافة. وسوف يكلف ذلك دافع الضرائب ٥٠ دولاراً في السنة دون أن يغير أي خلاف أو جدل. ولا أحد يشكو في ألمانيا أيضاً برغم أن الدعوات الثقافية الفيدرالية تكلف كل واحد من دافعي الضرائب ٢٨ دولاراً وتكلف سكان المدن أكثر. وبرلين، على سبيل المثال، سوف تنفق ١٦٠ مليون مارك (٨٠٠ مليون دولار) في السنة المالية ١٩٩٥، أي ٢٦ في المائة من إجمالي ميزانيتها البلدية، على الفن والثقافة. بمعدل

٢٢٥ دولاراً لكل من سكانها الـ ٣.٥ مليون. والبرلينيون سعداء بذلك. بل إنهم فخرون.

إن كثيراً من الناس، كما يشير هيوون، يشعرون بأن لهم الحق في أن يتوقعوا أن تنفق حكومتهم بعض ضرائبهم في المحافظة على وتأكيد ثقافتهم وتاريخهم، وحتى لو نجح هذا الجهد بنسبة كفاة أقل من ٧٥ في المائة - والتي تظل مع ذلك أفضل من معدل تمييز البنتاجون. وقد يقول البعض أن هذا هو أحد معايير التنوير السياسي. ولماذا لا يحدث ذلك في أمريكا؟

أما عن السبب فيقول هيوون لأن الفنون في أمريكا عليها دائماً أن تثبت مدى أخلاقيتها. ومنذ جاء اليهوديتانيون إلى ماساتشوستس في القرن السابع عشر، اكتسبت الثقافة الأمريكية ميلاً إلى كراهية الايقونات، وشعر الأساقفة والسياسيون أنه برغم أن الرب تحدث (مظلم) عبر - الكلمة - كانت الفنون المرئية والأدائية على نحو ما من عمل الشيطان، ومن الأفضل أن تترك لحالها من جانب الحكومة العفيفة. وقد اقترح هذا بكراهية

أمريكا المتطرفة للضرائب - لأن الاستقلال الأمريكي بدأ يتقدم ضد الضريبة، عندما ألقت صناديق الشاي في ميناء بوسطن في ١٧٧٣.

وفي ١٨١٤، بعد أن أحرق البريطانيون مكتبة الكونجرس وعرض جفرسون أن يبيع الكونجرس كتبه الخاصة بدلاً منها، ارتفعت الأصوات الغاضبة منددة بفكرة إنفاق المال الفيدرالي على «هراء فلسفي، جمعه مفكر متحيز سيئ، السمعة وعلى مجلدات عديدة الجدي بلغات لا يستلحق كثيرون قراءتها ولا ينبغي على الأرجح أن يقرأوها. ولكن الكونجرس صوت ضد المتزمتين وغلاة الجماهيريين مزيداً شراء الكتب التي دفع فيها ٣٣٩٥٠ دولاراً - وقد قص المؤرخ دافيد ماكبولد هذه الصائدة على أعضاء اللجنة الفرعية للاعتمادات الخاصة بمجلس النواب في فبراير الماضي واعتبرها «بداية المشاركة الفيدرالية في الفنون والإنسانيات لصحة البلد الباقية أبداً».

ويعتقد هيوون أن الكونجرس - الأمة - يبخز الآن بالطامحين في أن يكونوا مصلحين من الذين لا يفتقرون

شيئاً عن الثقافة الأمريكية ولكنهم يريدون أن يتعاملوا معها بشدة. وهم لا يعرفون أن هناك مسباراً من الصور ضخماً ومحددًا وثميناً فيما بين معالجة يوم الشكر الرئيسية للرسم الصمغى الكلاسيكى نورمان روكويل وصورة أنطريس سيرانو الفوتوغرافية «دلالية مشهد الصلب الغاطسة في البول». فقد اقنعت سنوات من البسروباچندا الماذقة من جانب اليمين المتدين الكثيرين منهم أن التصوير من أجل المحافظة على المنحة القومية للفنون بائى شكل من الأشكال هو تصويت لتأييد اللواط والزنى والاعتداء الجنسى على الأطفال. وقد بلغ هذا الاعتقاد حد الإيمان الذى يقاوم أية حقائق مجربة.

وقد أخص الفن الأمريكى الحديث بالنسبة لهؤلاء القزمتين فى صورة المصور الفوتوغرافى روبرت مايلثورپ، الذى اشتهرت أعماله بفضيلات الشذوذ الجنسى والذى يعتقد هيوز وبغيره من النقاد البارزين الآخرين، أنه مثل أقرانه من جيل الثمانينات، صنيعه خالى خرافات ذلك العقد المجنون ولكن مايلثورپ، مع ذلك، لم يستلم أو

يطلب ستناً واحداً من المنحة القومية لصنع صوره الفوتوغرافية التى اثار الاستياء، ولكن المتحف الذى عرض أعماله هو الذى فعل ذلك. وقد مات مايلثورپ، بمرض الإيدز، وهو يملك عتبة ملايين من الدولارات بفضل حملة الكراهية التى شنها ضده السناتور الجمهورى جيسى هلمسز ومرشح الرئاسة بات بوكاين واليمين المتطرف. ناهيك عن الولاء المشائى لشراذ عالم الفن، من الذين يهتمون كل من ينتقد أعمالهم بكراهية الشواذ جنسياً.

وبينما ركز هيوز على توصيل النظرة المحافظة الجماعية إلى الفنون والآداب بصورة عامة وإلقاء الضوء على ضيق أفق المحافظين والمستقارهم إلى المعرفة الجادة بالفنون ومن ثم بحض دماويهم ضد للمؤسسات الثقافية، تطرق آرثر دانتو، أستاذ الفلسفة بجامعة كلومبيا، وناقد الفن، فى خطاب القاء فى مدرسة الفنون، ونشر مجتزأ، من بصحيفة نيويورك تايمز، إلى مكانة الفن المركزية بالنسبة للصحة السياسية للأمة. وقال أن هذه الفكرة قد طرأت له بينما كان يلاحظ الإثارة التى امتصت اكتشاف

رسومات إنسان الكهف فى أريديس بفرنسا هذا العام - وهى الصور التى قيل إنها رسمت منذ ٢٠ ألف سنة. وقال وسواء كان لثقافة العصر الحجري أو ليس لها مفهوم الفن، فلا بد أن إنتاج هذه الصور الحيوية لمحور انات مهاجمة كان له معنى عميق لذلك المجتمع ككل.

ولما كان صنع الفن، كبقما كان تصوّره، يبدو أنه انبثق بطريقة عفوية من كائنات حية كانت فطرتهم الجينية من جميع الجوانب على غرار فطرتنا، فلا بد أنه يكمن على مقربة وثيقة من أى شيء إنسانى بصورة مميزة، مثل قدرتنا الخاصة باللغة.

ويقول دانتو أن تكون إنساناً يعنى أن تملك اهتماماً طبيعياً وبغير قابل للتصرف بالفن، سواء كان المرء يفعل أو لا يفعل شيئاً فيما يتعلق به. فالتناس لهم الحق فى أن يعيشوا حياة صحية حتى ولو كانوا كافرين يهملون رفاههم الفيزيقي بطرق لا تخصى.

ويرغم اعترافه بأنه لا يتوقع أن تغير حجة من موقف الذين يعززون إزالة المنحة القومية للفنون خلال ثلاث سنوات، فإنه يامل أن تضعف

منطلقهم الخطأ لدى ناخبهم الذين يُفترض أنهم غير مكثرئين - لأن هؤلاء هم الناس أنفسهم الذين قد خلبتهم وأذهلتهم ديبه وخيل كهف أريديش!

وفيما عدا ذلك، فإن الحاجة إلى البحث عن هجج لربط الفن بالمعتقدات والمواقف الإنسانية العميقة هي إحدى المنافع غير المباشرة لما يبدو على السطح صراعاً بشأن مسؤوليات الحكومة.

وحتى بالنسبة لأولئك من الذين ينتهون ويكتبون عن الفن ويستخفون بالمؤسسات التي تمكنا من أداء عملنا، كلما نرتفع إلى مستوى الوعي الذاتي التاملي فيما يتعلق بطبيعة مأنفعله. وكوننا مضطرين إلى أن ندافع عن أنفسنا ضد الاتهام بعدم الملازمة الاجتماعية يفرض علينا أن نفكر تفكيراً أعمق قليلاً عما كان يمكن أن نفعله بخلاف ذلك.

وقد حاول آرثر دانتو أن يخلع على الفن القدرة على التعبير

للمتحضر عن السيادة القومية. فقد عهد إليه منذ عام تقريباً أن يكتب مقال كتالوج بينالي جوهانسبرج الأول الذي عقد في فبراير ١٩٩٥، وكان قد كتب مقالاً في عام ١٩٩٣ لأقدم بينالي عالمي، بينالي فينيسيا، ولذلك رُحِبَ بالكتابة لأحدث بينالي.

وكان بينالي جوهانسبرج، الذي جاء في أعقاب الانتخبات التي سلّمت مازديلا زمام الرئاسة، بمثابة إعلان بأن جنوب إفريقيا انتحمت من جديد إلى العالم الذي يستطيع فيه أن يدعى النقاد ليكتبوا مقالات كتالوج، وأن بلدًا احتقر من أجل سياساته قد تبوأ مكانه في مجمع الدول المتحضرة.

ولم تكن هذه هي المرة الأولى التي اتخذ فيها معرض للفن معنى لغة الاعتراف والمصالحة. وعندما أنشأ الألمان معرض Documenta في كاسل في أواخر الأربعينات، كان بمثابة لفحة تعني أن ذلك البلد أراد أن يعترف باستعمده لى يساهم مرة أخرى في الخطاب الدولي.

وبعد الحرب العالمية الثانية، أرسلت النمسا واليابان معارض مصالحة إلى أمريكا كعلامة على انتهاء الاشتباكات. وعندما بدأ الوفاق في الثمانينات لم يكن هناك علامة عليه أفضل من تبادل معارض الانطباعيين وما بعد الانطباعيين بين الاقتصاد السوفياتي والولايات المتحدة.

وهذا، في رأي الناقد، هو الجانب المضيء لشيء أكثر قتامة يضرب بجذوره في الممارسات القديمة، وهو أن المنتصرين يعلنون عن قوتهم بأخذ فنون المهزومين ككؤوس انتصار. ويؤكد أن سلب الأعمال الفنية لمجتمع هو نوع من الاختصاص الثقافي. وقد فعل أجامموني مع بريام، ما فعله الروس مع الألمان.

وقد خلص آرثر دانتو إلى أن مافعله الكونجرس بمنحتي الفنون والآداب لا يختلف عما يفعله الغزاة المنتصرون بالمهزومين.



## سيرة وألام نجوى بركات

نجوى بركات روائية لبنانية شابة ولدت في بيروت عام ١٩٦٠ وترعرعت في مدينة عريقة ما لبثت أن تحولت إلى ساحة حرب أهلية قبل أن تودع الكاتبة طفولتها لتتلج باب الحياة. علاقاتها بالجبل وتحديدا قرية بشرى القرية من الأرز كانت وثقا على أيام الصيف حيث امتدادت العائلة أن تمضي أشهر الحر بعيدا عن المدينة في ظلال الأرز. عاشت وتعلمت في بيروت وغادرت لبنان عام ١٩٨٤ إلى فرنسا لمتطلبات الدرس حيث درست السينما والمسرح، واستقرت في العاصمة الفرنسية منذ ذلك التاريخ

حيث عملت في الصحافة والترجمة وأكبت على الكتابة....

في بارييس التقت «إبداع» نجوى بركات في مقابلة خاصة تحدثت فيها الكاتبة عن حياتها وكتابتها. تقول: لم يكن مشروعي الكتابة أصلا. على أن الانقسام يحدث عندما يرحد الإنسان عن مدينته التي كانت تتراخى له وكتابتها تجسد المدينة الكبيرة المعقدة ليصل إلى مدينة أكبر وأكثر تعقيدا بحيث يقلص حجم المدينة الأصلية فتصبح بيروت بمثابة القرية الصغيرة بالنسبة إلى بارييس. القادم من بيروت إلى العاصمة الفرنسية لديه

إحساس بأنه قد غادر القرية إلى المدينة. المدينة الحقيقية هي المدن بمعناها الحديث وتركيباتها المعاصرة التي تشبه الآلة التي تلمن والتي تجسد بنية معقدة متشابكة مرتبطة بعضها ببعض بحيث أن توقف أحد العناصر يؤدي إلى تعطيل الكل. هذه الصورة عن المدينة عشتها في بارييس. في الوقت نفسه كانت حاجتي كبيرة للابتعاد عن بيروت وعن الأحداث الاليمة التي عشتها. عن تاريخي الخاص وكذلك عن تاريخ الأشخاص الذين عرفتهم فيها. فأناس تسير في الحياة حاملة معها تاريخا كبيرا عن شعب ومجتمع

وتاريخاً مصغراً متعلقاً بمحيطها الضيق المؤلف من العائلة والقرية، الخ...

«قدمى إلى باريس دفع بى إلى إعادة تحديد مواقفى وانتمائاتى فى المجتمع والكتابة كانت وسيلتى لاستعادة هذا الموقع وذلك الانتماء واستعادة المكان الذى رحلت عنه أو هربت منه. لا وجود للأمكنة خارج الناس والتاريخ الشخصى والذكريات. انتمائى إلى جيل الحرب التى عايشتها منذ الخامسة عشرة من عمرى معنى من تكوين ذكرياتى الخاصة المشابهة لذكريات أبة صبية بهذا العمر. ذكرياتى كلها مربوطة بالحرب. فما إن انقضت مرحلة طفولتى وقبيل ولوجى باب الحياة بإقبال وشهية اصطدمت بالحرب البشعة. حاولت إعادة ترتيب ذكرياتى للمبعثرة هنا وهناك. ذكرياتى التى كانت كالحفازة التى هوت أشياء عديدة مختلفة ومبعثرة صالحة أو عديمة الفائدة. وجاءت الكتابة بمثابة عملية الترتيب والفرز وغسل الروح لتخليصها من الشوائب العالقة والظلمات والإبقاء على ما يرغب الإنسان بالحفاظ عليه وإلقاء ما يؤله فى عالم النسيان.

الكتابة تمنحنا الفرصة لإعادة ترتيب علاقاتنا بالمكان والناس فى الوقت نفسه.

وعلى الرغم من أصولها القروية، إلا أن القصة ليست سيرة ذاتية بل ذكريات ونسيج اجتماعى استعارته من خلال أناس عرفتهم ومن خلال أخبار الأهل التى تلقفتها وهى صغيرة وحكايات أهل القرية التى استمتعت إلى تفاصيلها بإصغاء ونهول كمعظم الأطفال.

فى باريس، كتبت الرواية الأولى «المحول» عام ١٩٨٥ عن دار الخقار تكلمت عن الحرب كمن يصفى علاقته بالحرب كمن يصفى الغدر الذى أحاق به عندما اصطدمت بواكير صباه بمأسى الحرب. «الكتاب كان عبارة عن تصفية علاقة مريكة بالبلد. أسميته «المحول» لأنه حول الكهرباء حول انقطاعها الدائم فى لبنان خلال تلك الفترة. الحرب تجسدت بالنسبة إلى الصبية التى عايشتها بانقطاع دائم للنور وللروية. تعذبت منها كعذابات الأشخاص التى ترفض أن تتألم بالمعنى الأيديولوجى للملكة بل هى تتألم كما يتألم الحيوان المجرع فى جسده

ولحمه ويدون تفكير. تكلمت عن الأشياء الصارخة المؤلمة والموترة التى شعرت بها. شئى ما كان عطل البلد ومنعه من الاستمرار بشكل طبيعى كتوقف محرك لفناد الوقود فيه. كنت كطلة غير قادرة على تفسيره بكثير من أن الكهرباء مقطوعة. والناس كالألات لها محول يؤذى توقفه إلى صندا البعض أو إصابتهم بالهوس».

«كتابى الثانى «حمد بن سبلانه» جاء كمن يضع حاجزاً بينه وبين للحرب. والضيعة، حيث تدور أحداث الرواية، كانت بمثابة العودة إلى الطفولة: عالم يشبه القرية اللبنانية ولكنه لا يتطابق معها. هى قريتى الخاصة... قريتى بالذى حملته إياها وبالذى أضفقه إليها. اتسائل «كيف يكبر الإنسان؟ الإنسان يكبر مرة واحدة. ليس صميمياً أننا نكبر بالعمر كالكلب الذى نملؤه سنين الواحدة تلو الأخرى. هناك لحظة يكبر فيها الإنسان وهى لحظة موجعة تضعك باستمرار فى مجابهة الموت. الطفولة ولو كانت مأساوية، حلوة. لها طعم الجنة. هى جنة كل منا الخاصة به. الفردوس هو طفولة أدم وحواء. طفولة الإنسان. ولربما من الجنة: «تدلين بالآلام والأوجاع»

هي تعبير عن خسارة الإنسان لطولته. ويلوغه سن الرشد.

«أحببت أن أحكى حكاية حلوة. فتراثنا مليء بالحكايات، وأنا كبرت على صوت أمي يروي لي قصصا لم أشبع منها. كنت إنني أروي قصة جميلة، على أنني لم أستطع الإقناع على تسلسلها التقليدي، فخيرتها، جعلتها تشبه الحياة كما هي. الحكاية التي كان من المتوقع أن تكون مفرحة، نتاجتنا في النهاية بإقدام حمد على القتل. البطل الذي صاغ الحكاية لأنه رفض الموت رافضا بالوقت نفسه الحياة. «كانت جثة سيلانة تدعو لأن يكبر بدرانها» وفرض الخضوع وبدأ مشواره الطويل مانحا الحكاية مجرى مفاير» عند كل لقاء بالآخرين. خيل إليه إنه يقصد من اختيار الخيار الثالث» الخيار الآخر الذي يبحث عنه. رثيال المعزول يلتقي حمد ويتصوره قويا، حرا لا مستواية تثقل كاهله ولا أعباء، لا يسأل عن أحد، ولا يحزن على أحد. فالإنسان ضعيف جدا في الموضع الذي هو فيه جبار. ذلك أنه يتعلق بالآخرين، يحب... يشعر بقوته من خلالهم ويستشعر ضعفه لدى خسارتهم. ويعتقد حمد أن رثيال

وفرنسيس والآخرين هم الحل. ثم يكتشف أنهم لم يختاروا الدروب التي ساروا عليها بل فرضت عليهم حلول أخرى لعذابات من نوع آخر وكلما ابتعد حمد عن البيت، وتخلى عن الشوائب والعذابات التي تتلف الجسد لتيلور الروح، ازداد جماله. أصبح كالآلهة قادرا على التجرد والاتصال عن تاريخه وماضيه رافضا لمة الإنسان البائع، التماسك والمرتبطة ارتباطا عضويا بالماضي.

«وأخيرا يلتقي حمد بمن يضاهيه بالعمر. يلتقي به وكأنه يلتقي بمراته. شارد منه يبحث عن الذهب أي الرمز. ويقتله حمد كمن كسر مراته. كمن قرر أن يعيش ويلتفت إلى الدروب التي سار عليها ويتساءل أين وضع مفتاح البيت...».

«القصة كالدائرة التي تنغلقل على نفسها. وحمد يتبعد عن البيت ويلتقي الناس، على أنه ربما في الحقيقة لم يخرج من البيت. يلاحظ البعض أني بدأت برواية حلوة عن القرية ويتفكرون أن أكمل بهذا الاتجاه. على أنني استعبد كل العناصر وأقطع وكأني أفك الارتباط

أنسلخ وأقفز وأدعو القاريء أن يقفز معي إلى أرض مختلفة. فأننا لا أود أن أروي الحكايات بل ألعب مع القاريء، وأمثل الأدوار برفقته. ربما كنت أربح أن أسعد نفسي وأن أسعد الآخرين في الوقت نفسه. وأن أخبرهم قصة على درجات أو مستويات مختلفة. فهنئنا لمن قرأ القصة وسعد بها وهنئنا كذلك للذي قرأ فيما وراء القصة».

«استرحيت أيضا من سيرة يسوع الاستثنائية. على أننا كبشر، جميعنا استثنائيين ونمر بالجلجلة بواد الدموع بالحياة واللام دون أن نصبح إلهة. هو جاء بعد طول انتظار، ثم أضعناه لنجده فيما بعد وهو يبشر. ألبيت على المسحة الصوفية من القصة على الرغم أنها لا تتسم بالطابع البيني. على أننا عندما نود التكلم عن الموت نحتاج إلى أدوات خارجية عن المألوف وتستبعد الأدوات التي نستخدمها في حياتنا اليومية».

«استعرت طريقة تخبير الحكايات التي ورثتها عن جء قبلى. لم أت بها من الخارج بل ورثتها. قطعت المسافات أحيانا،

---

وعزيز وعزيزة وغيرهما... وبالعودة إلى الشكل البنيوي للقصة نجد أن القصة تدور حول امرأة تدافع عن بنات جنسها بالكلام الذي كان ممنوعاً عليها، فتعكس المنوع وتجذب بالكلمة خلاصتها.

التنوع للوصول إلى المفزى عرفناه من خلال حكايات ألف ليلة وليلة. فالناس تنسى القصة الأصلية، قصة شهريار وأخيه وقرارهما بالانتقام من جميع النساء لتفوض في مغامرات السندباد والسمت بدور

واختصرت سنوات الأذى في مرحلة جديدة مختلفة. في السير الشعبية ندخل الحكاية مع شخصية معينة لنخرج منها إلى حكاية أخرى مع من طرا. الحكاية تتطور، تستقل وتصدق أرائها الخاصة. وهذا



## الكتاب المصريون في الصين

في التاسع والعشرين من يوليو الماضي طار وفد من الأدباء المصريين لزيارة الصين تنفيذًا لاتفاقية التبادل الثقافي بين اتحاد الكتاب في البلدين، واستمرت الزيارة أسبوعين كاملين.

والصين في الشوارع المصري توحى بالزحام والكثافة السكانية المرتفعة. وهي حقيقة يؤكدتها التعداد الذي وصل إلى أكثر من مليار وربع مليار نسمة يعيشون في ذلك الهيز الجغرافي الساكن في جنوب شرقي آسيا.

لكن المشاهدة شيء مسافرين للتصورات المسبقة، فاندن الصينية

لا تشبه على أي نحو أحياء القاهرة المزججة مثل بولاق الدكرور أو عين شمس الشرقية أو المطرية، وكل هذه الأحياء تتسمى باسم الصين الشعبية عند سكانها وسائقي الميكروباصات الموصلة إليها من باب الدصابة المصرية والتي تدارى للواجه بالسفيرة منها!

كان من المفترض أن يتكون الوفد من فتحي سلامة وأحمد الشيخ وفؤاد قنديل ورفقي بدوي.

لكن مرضاً داهم الصديق فتحي سلامة فسافر إلى لندن في رحلة علاج طارئ، وأصبح الوفد مكوناً من نفس الأسماء مع إضافة

الصديق حمدي الكنيسي الذي حل محل فتحي سلامة، وترأست أنا الوفد بدلا من فتحي، وقبل السفر سرت مهمات حول اختيار أعضاء الوفد من أعضاء المجلس دون غيرهم من أعضاء الاتحاد وهم كثار كثار، ولا انري كيف يستطيع العقل الجمعي لأعضاء اتحاد كتاب في أي مكان في العالم أن يفكر أو يتفكر على اختيار من يمثله بوسيلة أخرى غير تلك الوسيلة التي اتبعها اتحادنا بالترشيح ثم الانتخاب الديمقراطي؟ وإذا كانت هذه هي الوسيلة المثلى فما هو مبرر ذلك اللغط الزائد حول أعضاء الوفد وتكاليف اتفاقية

التبادل الثقافي بين البلدين؟ وإذا وضعنا في الاعتبار أنها الاتفاقية الوحيدة للتبادل الثقافي التي ينفذها الاتحاد في مصر فيلزم أن نستشعر الأسى بسبب تلك الفرصة التي نعيشها متابعين عن الاحتكاك بالتشكيلات الأدبية القائمة في كل بلدان العالم وكأنة اتحاد ممنوع من الصرف.

كان خط سيرنا بحسب المحزن في شركة الطيران يبدو مبهماً، نتجه أولاً إلى الشمال الغربي لنحط في مطار روما ونبقى سبع ساعات داخل المطار ترانزيت، وحين كان الغروب قد أوشك أن يكتمل اقلعت الطائرة الصينية في اتجاه بكين ناحية الشرق، وبدأ لي كان الشمس الموشكة على الغياب تستعيد شعاعها الزاهي أو كأن الطائرة كانت تمسح في اتجاه النور، وبحسابات فريق التوقيت كان هناك فرق تأخير ساعة واحدة بين القاهرة وروما لكن الطائرة وهي تتجه ناحية الشمس استعادت هذا الفرق وتجاوزته بست ساعات أخرى لنسبِق الوقت في ساعتنا أو ندخل في النهار الجديد بعد اثنتي عشرة ساعة طيران متواصل أو تزيد

لنصل إلى مطار بكين في الثانية عشرة ظهراً بتوقيتهم، لا بد أننا كنا نطير في نهار متواصل، وكان الشروق طلع لنا من قبل اكتمال الغروب، شيء أشبه بضروج الحى من الميت، على أى الصالات هذه حسبة فلكية بسيطة لكن لها دلالة أو دلالات، كان هناك في العقل صحو آخر غير صحو القلق الذي كابته في الليلة السابقة على السفر رغم المنبه وتقتى في صحو زوجتي في الفجر دائماً، كانت في الليلة السابقة قلقة من أن تفوتني الطائرة وأنا رجل قليل السفر، أما صموى خلال الرحلة فقد كان صحوً بالإرادة رغم الإرهاق والتعب بهدف الكشف والمعاشية.

في مطار بكين كان وجه مستشارنا الإعلامي د/جمال سيد محمد هو أول وجه نعرفه (كان قد ترجم كتاباً هاماً من الأدب اليرغسلافى منذ سنوات) والتقتنا بالرفاق الذي يجيد العربية ويتخذ لنفسه اسماً عربياً متنازلاً عن اسمه الصيني، قدم لنا نفسه باسم «صاعد» وكان معه مرافق صيني موفد من اتحاد كتاب الصين لرافقتنا هو «شين»، وطوال الرحلة

كان هناك دائماً إلى جانب صاعد مندوب من العلاقات العامة في اتحاد الكتاب يرافقتنا ولا يتركنا إلا في ساعات النوم.

رزنا بكين وفنانين وشانغهاي وهونشو، وكان هناك برنامج حافل ومزحم ومرتب بحيث لا يضيع أى وقت بلا فائدة، حتى ونحن في السيارة من المطار إلى الفندق كان الصوار يدور للتعرف بالمجاملة ومحاوله التقارب، وهم في بلاد الصين يتحاربون في كل مكان وفي كل رقت مع ضيوفهم، في السيارة وعلى موائد الطعام، يلزم أن أحدثكم عن شونغ جيونج الذى هو «صاعد» وأن أحدثكم أيضاً عن «شين» وعن «تشى» وشين الآخر وكل من تعاملنا معهم من الأدباء من شعراء وكتاب قصة ومسرح ورواية، لكنه سوف يكون من العسير أن أوفى أيها منهم حق، هناك أيضاً مجموعة كبيرة من دارسى اللغة العربية أعضاء الجمعية الصينية لدراسات الأدب العربى وكلهم يجيدون العربية ويتخذون لأنفسهم أسماء عربية مثل جلال، وعامر، ونادر، وصاعد، وإيلي، ودريه التى ترجمت «أولاد حارتنا» لنجيب محفوظ، وترجم

«ماتف الغيب» للفيطاني وغيرهما ثم ليلى، وفازية، إنهم هناك يبدلون الجهد المتواصل للتعرف على الأدب المصري، ولابد أننا كنا نشعر بالفقر ونحن نسمع أسماء كتابنا، يحيى حقي، ويوسف إدريس، وثروت أباظة، وصالح عبد الصبور، وأحمد عبد المعطى حجازي، والقعيد، ومستجاب، وأصلان، وصيرى موسى، ولتحيى شائم، عشرينات الأسماء المصرية، ولابد أن أى كاتب فى هذه الدنيا سوف يشمر بالسعادة عندما يجد بعض كتيه فى أيدي دارسين لم يلق بهم أبداً أو أن يرى قصاصات من بعض الصحف والمجلات تحمل صورته وأراه وهو فى بلد لم يزره أو حتى يحلم بزيارته، وقد حدث مثل هذا الشيء بالنسبة لى فى جمعية دراسات الأدب العربى (فى بكن معهد كبير لدراسات الآداب الأجنبية ومن بينها بالطبع أدينا العربى) وقد صدرت عن هذا المعهد موسوعة تصدر على أهم أدباء العالم القدامى والمعاصرين، وفيها جزء كبير عن الأدب المصرى منذ عصر النهضة وحتى جيل الستينيات والسبعينيات، وكل كاتب من

عشرات الكتاب فقرة تحتوى تعريفًا بالكاتب وتاريخ ميلاده وأهم ما أصدره من أعمال والجوائز التى حصل عليها والقضايا التى تدور حولها أعماله، كل ما يشغلهم هناك هو الحصول على الكتب الهامة والبيانات عن بعض الأدباء ليتم تسجيلهم فى الموسوعة، ولديهم هناك مشاريع ترجمات طمحة، كنت أشعر أنهم يتسارعون فى سعيهم نحونا وقد قطعوا بالفعل حاجز اللغة الفاصل بيننا وبينهم بدراسة اللغة العربية واعتزأهم بذلك، بينما لم تكلف أى جهة نشر نفسها عناء تزويدهم ببعض المطبوعات ليزداد الحيز الذى خصصوه لنا من الجهد والدراسة.

فى خلال الرحلة نسيت أسماء الأيام، وتعدا ما انقضى منها وما تبقى، كنت أتأرجح فى فراغ التأمل صاعداً وهابطاً ومستغرقاً فى قراءة الحياة المختلفة والبشر بتقاطيعهم المختلفة وطباعهم المذهبة الروبوتية، هل أقول لكم أنهم شعب بلا كروش؟ إنهم بالفعل شعب بلا كروش، كل واحد منهم مشغول بذاته، يشغل، يدور فى الصياغة، تكاد نظرة الفضول والتطفل أن تتعهم، والزحام

الذى كنت أتفيله تكسبنا كان فى أكثر الأماكن ازحاماً منتظماً، حتى شنتهشاي وهى أكبر مدن الصين تعداداً كانت تشبه الإسكندرية فى أواخر الربيع قبل زحمة الصيف، وكنت أسأل نفسي عن سر خلو الشوارع من المتسككين بلا هدف وأجواب نفسي بأنهم فى المزارع والمصانع ينتجون للعالم مئات السلع رخيصة الثمن، هذا فى النهار وساعات العمل، لكن ساعات الفراغ الطويلة لا تستهلك فى المقامى، ليس فى الصين مفاة أو أمكنة عامة لاستهلاك الأوقات، لابد أنهم اخترعوا وسائل أخرى لم أفرها فى أماكن لم أشهدا، لكن الزحام قليل والمواصلات العامة نادرة ندره ظاهرة، لأن البراجعات تقوم بكل العمل، آلاف البراجعات جنباً إلى جنب، دراجات خلف دراجات أمام دراجات على جانبي الطرقات، وبالتالى فلا تلوث ولا عوادم ولا ضجى أو كلاكسات تزقق بعزمها وتخترق الأذان من السيارات التى تسد الشوارع وتوقف الحركة والحياة.

الشوارع التى تجولنا فيها كانت تشابه فى أنها مزروعة بالأشجار

على الجانبين والتي تتقابل فروعها وتشكل قبابا خضراء تقرش الأرض بالظلال، تخفف من سخونة الجو المسمى الحار، والخضرة فى الصين تدعو إلى التامل، فمن المزارع الممتدة إلى الجبال وشوارع المدن، الخضرة تغطي حتى جوانب الجارى المائية وسطوح البحيرات، لا شك أن للأمطار الموسمية دورا هاما فى استنبات النباتات البرية فوق الجبال وعلى جوانبها، يمكنك أن تشهد من فوق سور الصين العظيم ذلك التلاحم الكثيف من النباتات والأشجار فوق الجبال العالية وعلى جنباتها المنحدرة وفى المناطق الواطئة أيضا، ولابد أن تتخيل كيف استغادوا هناك من تلك النباتات البرية واستخرجوا منها الأدوية التى تعتمد على الأعشاب، وللأعشاب الطبية فى الصين شهرتها والمجود غالية الثمن سرقها ربما لأنها تبعث الدفء فى الأبدان، أو تمنعها القدرة على...سوية جهاز المناعة ضد الضعف والأمراض، أنا شخصيا لم أجرب لكن الذين جربوا قالوا لى بالعربى، «فاتك نصف عمرك» وأنا أعرف أن أكثر من نصف عمرى قد

فات بالفعل منذ سنوات فهل كنت فى حاجة إلى تقرير تلك الحقيقة؟ لو فكرنا فى الأمر أكثر فسوف نكتشف أنهم هناك لم يتركوا شيئا للصنعة، وأنهم استخدموا كل شئ، لصحة الإنسان، فى المائدة مثلا عسرات وعسرات من النباتات المطهية بطرق مختلفة، أشعر وأنا أتناول أى وجبة أنه هناك على الأقل خمس أو ست نباتات برية مجموعة من الجبل ومعدة بشكل شهى فى أقمخ اللنادق كوجبات، لابد أنهم ادركوا منذ القدم أن كل ماتطرجه الأرض قابل للاستخدام لفائدة البشر سواء فى الطعام أو الكساء أو البناء أو الصناعة.

ومثل الجبل والسهل هناك البحر والنهر والبحيرة، هناك يزرعون اللؤلؤ، وعند البحيرة الكبيرة فى مدينة هانشو تجد مصنعا كبيرا للؤلؤ البحرية - أحجام وأنواع وأشكال، خواتم وأربطة عنق وعقود وحلقان وحلى مصفوفة ببراعة من ذلك اللؤلؤ، بل أنهم يستخرجون من بودرة اللؤلؤ دهانا طبيعيا، الجودة للبشرة وعبوات من هذه الجودة للعلاج والتقوية، وعلى امتداد

البحيرة تطاربك الكائى فى أيدي الباعة بأسعار رخيصة ويحذرك المرافق من اللؤلؤ الصناعى الذى يشبه اللؤلؤ الطبيعى ولا يعرفه غير الخبراء.

فى هانشو زينا بيت الشاى وهو مجموعة من النباتات المتجاورة، أشكال التجميعات التى كانوا يصدقونها لتناول الشاى، طبعا مستويات وطرازات مختلفة، أوعية إعداد الشاى فى الأزمنة السابقة وأوعية شرب الشاى، فناجين وأكواب، يحدثونك عن تاريخ اكتشاف الشاى وأقدم أشجار الشاى وطرق جمع الشاى وتجفيفه وفروجه، تتدهش عندما تعرف أن فى الصين حوالى ثلاثة آلاف نوع من الشاى، الرقم مثير بالنسبة لنا، لكنها على أى حال بلد الشاى، فيها أقدم أشجار الشاى ويقفرون عمرها بمئات السنين، وفيها أحدث نباتات الشاى وأصغرها أيضا، ولأنهم يشربون الشاى بشكل متواصل وفى كل مكان ويدون سكر، فإنه لابد من وجود الماء المغلى دائما حتى ولو فى ترمس محمول عند الانتقال أو السفر فى قطار أو أى وسيلة نقل، والشاى لا يستخدم مرة واحدة بل



أكثر من خمس أو ست مرات، كل ما عليك أن تصب الماء المغلي فوق نبات النشاي الساكن قاع الكوب، أو الفئجان فتحصل مرة أخرى على شاي جديد أخضر، ولكن الشاي هناك ليس رخيصا كما قد توهى وفرة إنتاجه، أسعاره متفاوتة فعلا وبدرجة كبيرة تصل إلى عشرين ضعفا بين شاي وشاي لكنه فى الحد الأدنى قريب من سعره عندما وقد فقد أخضراره وتلون بالأحمر الداكن فى اتجاه السوداء.

ولأنهم أهل حضارة قديمة فهم يحبون أهل الحضارات القديمة، مصر عندهم معروفة بالأهرامات وأبى الهول، وعند المثقفين تزداد المعرفة ابتداء من إدراكهم أنها دولة نامية تعرضت لاستعمار اجنبي مثلما تعرض أهل الصين وتحرر الشعبان بالمواجهة، هناك ساحة من الود المتزايد عنه الأبناء الذين قرأ بعضهم بعض كتابات المصريين المترجمة إلى الصين، يعتززن بترائهم وتاريخهم مثلنا، سياحتهم الداخلية هى الأساس، وانفتاحهم على العالم بأسره انفتاح إنتاجى، انهم يفرقون أسواق العالم بالسلع الرخيصة ويعتمدون على الأيدي

العاملة الكثيرة فى الريف، ولابد أنهم نجحوا فى تصنيع الريف والاعتماد على الأيدي العاملة الرخيصة لكى يفتحوا لانتاجهم مساحة فى التجارة العالمية، والدولار موجود فى الشوارع الصينى، كاته معيار قيمة، وببساطة يمكنك أن تشتري بالدولار وأن تغيره فى الشوارع والمتجر وربما بأسعار تقارب سعره فى البنك أو الفندق، ربما ينشط هذا التسهيل الحركة التجارية مع الأجانب وقريبا من الفنادق وربما حدث لو مثل هذا فى ستينيات هذا القرن قبل مرحلة الانفتاح على العالم لقالوا أن الدنيا انقلب ميزانها.

فى بكين زينا المعبد السماوى وميدان السلام السماوى الشهير والذي شهد أهم أحداث الصين، وزينا القصور الملكية ومقبرة ملوك أسرة منج وبمعننا سور الصين العظيم ليتأكد لنا ولهم أننا رجال نحتمل المشقة، وفى نانكين لقي يسمونها الجمجم لشدة الحرارة فيها زينا مقبرة «صين يات سن» ورواية الصين أيام كانت نانكين عاصمة لبلاد الصين فى أوائل

أسرة منج، وتجولنا فى معبد كونفوشيوس ومعبد بوذا.

فى شنغهاى ضاع منى جواز السفر، ولولا أننى كنت قد رأيت منظرا جميلا يستحق التصوير ما اكتشفت ضياعه، كان جواز السفر مع الكاميرا فى حقيبة صغيرة، وعندما بحثت عنها اكتشفت ضياعها، كان المكان يشبه منطقة الموبكى، مملات لبيع الطيور والبشور والأنتيكات والملابس والخزف الصينى أعلت لأقرب زميل فى الرحلة أن جواز السفر ضاع منى، ويدون وعى أسرع راجعا وحدى فى خط السير بالمعكوس، دخلت كل المحلات التى كنا قد دخلناها، وسالت بلانجليزية لم يفهمها إلا قلة قليلة عن الحقيقة، وسالت بالإشارة فبدت على وجه العاملات اللعشة والإنكار أو عدم الفهم، قالوا كلاما بالصينية، وشعرت أكثر من أى وقت مضى بصاجز اللغة وكأنه جدار بارتفاع سور الصين أو الهرم الأكبر، ولا أدري كيف وصل صاعد وشين وقنديل إلى مكاني وقد كدت أن اشعر بضياعي مثلما ضاع جواز السفر، لابد من جواز السفر فى

الغريبة، من غيرهِ وما يضييع الإنسان، كنت تقريباً في الملح الذي دخلناه للفرجة عندما ترجم هو كلامي وترجم لي كلام البنات، فعرفت أن حقيقتي الصغيرة كانت في يدي وأنتى خرجت بها من عندهم، كأنما كانت الترجمة دليلي لاكتشاف الهوية الضائعة لأنني ببساطة توجهت بأية إلى الصيدلية على الجانب المقابل، كنت قد ذهبت مع صاعد أسأل عن علاج للسكّر طلبه صديق ولم أعثر عليه أبداً لأن الطبيب المصري الذي أملاه اسم العلاج أعطاه اسماً وهمياً، اللهم أننى وأنا داخل إلى الصيدلية رأيت الحقيبة فوق علب الأدوية الصينية فارتدت إلى روعي للتأنيهِ خلال نصف الساعة منذ اكتشاف ضياع جواز السفر وحتى العثور عليه، هل كان من الممكن أن أتحرّك بدونه من مكان إلى مكان؟ وهل كان من الممكن أن أستخرج بديلاً عنه من سفارتنا في بكين وقد زوّنا السفير في ثالث أيام وصولنا وتعرف إلينا وبعثنا في بيتي إلى مابية عشاء مصري رائعة، لكن كل هذا لم يكن ليبيعت الطمأنينة في قلب فلاح مصري في بلاد الصين ضاع منه جواز السفر.

ترجم لي صاعد كيف أن الصيدلانية عندما اكتشفت الحقيقة الصغيرة جدت في إثري وحاولت أن تعثر على تلميذها لكنها فشلت وما لأنني دخلت في أي مكان واختفيت عن الأنظار، لكنها اتصلت بالجهات المسئولة وأبلغتهم عن حقيقتي المتروكة وفيها جواز السفر والكاميرا وبعض الأوراق المكتوبة بالعربي الذي لأبد أنها لم تعرفه، ربما استعجلت أكثر من الشكر الكثير الذي حاولت أن أرسله لها ممثناً عن طريق صاعد، لكنها كانت تهتم في ود وبساطة من يشعر أنه عمل الواجب الذي لا يستحق كل هذا الحماس، لكنها على كل حال اعفتني من العناء والقلق وأعفت أعضاء الوفد من الدخول في حسبة يوماً، ترى هل يستخرج بدل الفاقد قبل ميعاد الرحيل ونهاية الرحلة أم انني كنت سوف أنتظر؟

صاعد:

سألت نفسي عن صاعد، هل كان مجرد دأرس للغة العربية وعاشق لها يقوم بترجمة فورية متواصلة على امتداد الزمن الذي استغرقته الرحلة؟ أم أنه أولاً وقبل

كل شيء، رجل صيني يقوم بدوره الأهم في خدمة وطنه بينما يترجم كلامنا إلى كل تلك الشخصيات الأدبية والمسؤولين في اتحاد الكتاب عبر كل اللقائات التي رتبوها للوفد المصري؟ كان يراقبنا من أول دقيقة نزلنا فيها أرض مطار بكين وآخر دقيقة غادرنا فيها المطار داخلين إلى صالة السفر، كان ما تعاونا فيه مع أدباء بكين وناتكين وشنفساي وهونشو كثيرًا ومتعددًا، قضينا الأدب المعاصر في بلاندا وبيلادهم، الحداثة وما بعد الحداثة، أثر الغرب وأثر الشرق في الشقافة والأدب والمضارة الإنسانية، أدب أمريكا اللاتينية وتأثراته البعيدة بالروح الشرقية، كيفية دعم العلاقات الثقافية بين مصر والصين، أهم الترجمات التي تمت من الأدب المصري إلى اللغة الصينية، اللقاءات مع الباعة في المتاجر، الصينيات، المتاحف، المعابد، عمال الفنادق وكافة من التقينا بهم وتعاملنا معهم وكان هو وسيطان الوحيد الذي أرفقناه وشاركنا الآخرين في إرفاقه، لكنه أبداً أبداً لم يبد أي ضيق أو يتحمل أو تظهر عليه أي علامة من علامات الاستياء، كان

يقولنا بالهاتف في الصباح ويتعجلنا إذا تكاسلنا في النزول في ساعات الرجبات، كنا نغفر في السابعة والنصف نتغدى في الثانية عشرة ظهرا ونتمشى في السادسة أو السابعة، ومواعيد الطعام عندهم ثابتة تقريبا، ويلزم إصترامها، والادباء بطبيعتهم منفلتون من أى التزامات فمإذا كان يستطيع صاعد أن يفعل مع أربعة ادباء من مصر في زيارة للصين هو مسئولها الرئيسى؟

أشهد بالحق أن «صاعد» نجح في اجتذابنا إلى الفكر الصينى ندور في مداره وبحسب مواعيده ونحاول أحيانا أن ناكل بالعصوين مثلهم وأن نحامل ونبدد الكسل وننفذ البرنامج المكثف بدقة، وصاعد استاذ جامعى من مواليد ١٩٣٨، وهو نائب رئيس جمعية دراسات الأدب العربى واستاذ فى قسم الدراسات الشرقية فى جامعة بكين، سألناه كيف يذهب إلى الجامعة فلجأ ببساطة: بالدراجة طبعاً.

يعرف الكثير جدا جدا عن الادب المصرى، ويعرف الكبار من ادباء مصر، وهو زوج واب لابن وحيد،

حكى لى مرة عن بنت له ماتت منذ سنوات وحزن من أجلها، هلبقى جرح هذه البنت فى قلبه إلى هذا الوقت؟ اعتقد، لكنه على الجانب الآخر يعيش نفس ظروف المثقف فى عالمنا الثانى بنضله للتواضع (ندخل) للثقفيين فى الصين متواضعة إلى الحد الذى لا يتمكن البعض منهم من شراء مايلزم من مراجع ومطبوعات، لكنه لم يكن متبرما، بل يوشك أن يكون راضيا عن دوره، كانت موسوعة الآداب الأجنبية التى حدثنى عنها معه فى آخر ليلة نقضيتها فى فندق بكين، كان قد وعدنى بإحضارها ليرينى اسمى باللغة الصينية وأسماء ادباء مصر، وعندما جلس ليقرأ لى بعض الفقرات وترجمها سألته إن كانت هذه النسخة تفصه شخصيا فسأجاب بالإيجاب وأضاف أنه أحضرها لى هدية، استمر صاعد فى القراءة والترجمة فسألته إن كانت هى نسخته الوحيدة فقال إنها الوحيدة لكنه سوف يتصرف ويحصل على غيرها، شعرت أنه يدعونى لقبول الهدية بسماحة وكرم، لكننى أيضا راجعت نفسي عندما عرفت أنها غالية الثمن، راجعت

نفسى وشكرته معذرا عن أخذها منه لأنها مكتوبة باللغة الصينية التى لا أعرف منها مقطعا، اللغة الصينية ليست لها أبجدية، هى لغة تتكون من مقاطع تصل إلى خمسة آلاف مقطع، لكل مقطع نطق خاص وإذا أضيف له مقطع آخر تشكل فى معنى أو كلمة أو جزء من معنى

المهم اننى تركت لصاعد موسوعته وأنا حزين، ربما من أجله أو من أجل نفسهى أو من أجل عشرات الادباء المصريين الذين كان من الممكن على الأقل أن أجعلهم يطلعون على الفقرات الفاصلة بهم فى صفحات الموسوعة على حساب صاعد

فى اللقاءات الساخنة بالحوار كان صاعد يقوم بعمله على اكمل وجه، لكنه فى مشاهد العمل كان يبدو لى مثل الضميمة، فالمناداة الداخلية التى تتحرك حركة دائرية على محور وعليها الأصناف لتصل على حلق وأنت فى مكانك كانت تدور وهو منهمك فى الترجمة، يشقك أن تراه يؤدى دوره لصالحك ولا يحصل على وجبته، وكثيره هى الموضوعات التى يلزم ترجمتها،

وحتى لو سكت أنت لتجعله يلتقط بعضا من نصيبه ففكرك لن يسكت، ربما لأن شهرة الكلام عند البعض تساوى شهرتهم فى اتهام الأكل، ومثل هؤلاء يضيعون أدوات الاستفهام أولا ثم يصرغون مايمن لهم من أسئلة سواء كانت مكررة أو متواضعة فهى فى النهاية أسئلة وتحتاج إلى إجابة من هؤلاء البشر المؤدبين وترجمة من صاعد، ومثل هذه المسائل لا يمكن علاجها بالصانح أو التلميحات، إنها تحدث مثلما يمكن أن تخيل مائدة تدور طبق شهى، ومن الطبيعى أن يتوجه الطبق بمحتوياته للضيوف أولا، اليس من المنطقي أن تتولد لدى الضيف فى مثل هذه الحالة بعض الحساسية التى تجعله يهاذر من أن يتجاوز حلق أو أن يتسلط على حقوق الآخرين، يقسم محتويات الطبق على عند البشر ويحصل على نصيبه أو حتى أكثر قليلا بحيث لايسبب لمن يراه أنه ياكل فى آخر زاده كما يقول مثلنا الشعبى، المسائل تتداعى، أدوات الاستفهام ومحتويات الأطباق الكثيرة وهى تتناقض وصاعد يترجم، كان يبدو لى فى بعض الأحيان ضحكية

متسامحة راضية عن مصيرها، وكان يهمس لى فى بعض الأوقات بترجمات لبعض الماثورات الصينية المتخائلة أو بعض الأمثال المصرية الحاسمة، هل أزيد؟ كان «صاعد» بالنسبة لى وللوفد كله اكتشافا إنسانيا عميقا، ليتنى أستطيع أن أعوضه ببعض سطوري عن ذلك الإرهاق والتعب الذى سببناه له طوال الوقت، وبعض الانبياء لا يعجبهم العجب ولا الصيام فى شهر رجب، وقد كان صاعد هو الذى وظف نفسه كى يرضينا مهما كلفه ذلك من جهد ومشقة، هل كان يفعل ذلك ما لم تكن بلاده تجسرى فى دمه؟

شين:

مسئول علاقات اتحاد الكتاب الصينى الذى رافقنا مع صاعد منذ البداية وطوال الوقت فى بكين، وكان يتابع تحركاتنا بالهاتف فى بكين ويشنهنهاى وهونشو، كانت البداية معه حوارا فى السيارة التى نقلتنا من المطار إلى الفندق، لم تغف فى حوارنا معه روح الود والتعاطف رغم أنه لا يعرف من اللغة العربية حرفا، لكن صاعدا كان هناك، وكانت روح

الدعابة أيضا بانية، وكان يحاول أن يجعل رغباتنا تتوافق مع برنامجهم الذى أعد سلفا (لا بد أنها بركات العالم النامى)،

لكن هل الصين بكل ثقافتها دولة نامية كما كانوا يقولون؟

الصين بثقلها البشرى والإنشاجى وانفتاحها الجديد ومقعدتها الدائم فى مجلس الأمن وحققها المكسول فى الاعتراض أو الفيتو، هل هى بالفعل دولة نامية، ربما يتشابه تاريخنا مع تاريخهم فى بعض النقاط ويختلف فى نقاط أخرى، لكن شين كان يرى ذلك ولا بد أنه نوع من التواضع أو طريقة خصاصة للنظر إلى الغرب وأثر المنظومة الغربية فى العالم المعاصر،

كان شين قد ترجم عن البابانية بحسب ما قال ما يزيد عن العشرين كتابا بين رواية ومجموعة قصص، لكنه لم يقرأ إلا القليل من الترجمات عن الأدب العربى، سألته عن دخله من كل هذه الترجمات وسألته عن دخلى من مؤلفاتى فأتضح لكينا أننا ننتمى لطبقة البسطاء، لكنه إمعانا فى العناد هدنى بإبلاغ زوجتى عن

أرياح لم أحصل عليها، وداعيته بأن  
أفعل نفس الشيء، واستد خط  
الدعابة على استقامته حتى فكرنا  
في تأسيس «رابطة الخائفين من  
زوجاتهم» على أن يرأس هو الفرع  
الصيني وأتراس أنا الفرع المصري  
لا بد أن الرياح حملت لنا تباهير  
مؤتمر المرأة الذي كان ما يزال في  
زمن التحضير له هناك؛ المهم أن  
الرابطة تأسست بالفعل وعلى كل  
الخائفين من زوجاتهم في كل من  
مصر والصين أن يملأوا  
الاستمارات.

هل كان شين يخاف فعلا من  
زوجته أم أنه كان يدعوني لأن أتعلم  
بعض الخوف من زوجتي؟ كان  
ينكسرني في كل لفساء بأنه من  
الضروري أن أشتري لها هدية بمبلغ  
لا يقل عن عشرة آلاف دولار، ولأن  
الأحلام أزهى من الواقع فقد كنت  
أعده بفعل هذا الأمر ليؤكد من  
جدارتي برئاسة فرع الرابطة في  
مصر، وكان يحدثني عن الأزواج  
الأشهرار الذين لا يخافون من  
زوجاتهم وأحدثه عن المصائر  
الصعبة لمل هؤلاء الأشهرار  
ونضحك.

فاجئتني شين بإجراء حوار جاد  
جدا معي في الليلة الأخيرة، وقام  
صاعد بالترجمة، كانت الأسئلة ذكية  
ومرتبة وتكشف عن عقلية واعية  
عارفة لهدفها تماما، وكنت أحس أن  
روح الدعابة لا تقلل من درجة الوعى  
بالعالم وقضاياها، ولولا وجود صاعد  
بيننا لظل الحاجز الذي يفصلني عنه  
أعلى من الهرم الأكبر وأطول من  
سود الصين العظيم، هل نشر  
المرار؟ ربما وهل بقيت في ذاكرته  
مثلا بقي في ذاكرتي رئيسا لفرع  
الخائفين من زوجاتهم في الصين؟



## «الغرب الحقيقي» والجسيم الخصوصى للنزعة الفردية الأمريكية

القطيعة المعرفية مع المؤسسة المسرحية أكثر من سابقتها، وتعى أساليب المؤسسة الأمريكية المرافعة لاحتواء المتمردين عليها وترويضهم. وتحاول هذه الحركة كذلك أن تبدر مسرعا شاملا، متفجراً بالطاقة، ينبع من التصادم مع السائد، ورفض التفكير المنطقي، والبنية وتسلسلها السببي في تطوير الحدث الدرامى، ويكتشف شعيرة التفكير والتجاسر في تفاصيل الحياة اليومية، ويستخدم تلقائية الارتجال المسرحى المصسوب، وحميمية العلاقة بين الممثل والفضاء الذى يعمل فيه بطريقة تعيد للمسرح طاقته التعبيرية الخلاقة. فقد انطلقت هذه الحركة من الضيق بالتفسير،

ونزعته الشكلية التى أجهزت على روح الإبداع والتجريب، كما فعلت حركة بعيداً عن برويداي - Off Broadway التجريبية، وإنما احتجاجاً على هذه الحركة التجريبية ذاتها، وإيماناً فى الاعتماد عن رؤاها التى سرعان ما تحولت إلى مؤسسة قائمة بذاتها، واستقطبتها النزعة التجارية، التى تطلب على المسرح الأمريكى، والتى أجهزت على عدد من كتاب هذه الحركة التجريبية الطليعيين، وهم لايزالون فى ميعة الإبداع، كما حدث مع إدوارد لى صاحب (قصة حديقة الحيوانات) (ومن يضاف فرجينيا وولف). لأن الفرق الأساسى بين الحركتين، هو أن الحركة الأخيرة تعى أهمية

تقدم مسرحية (الغرب الحقيقى True west للكاتب المسرحى الأمريكى سام شيبارد Sam Shepard) والتى تعرض الآن على مسرح «دونمار» Donmar warehouse فى لندن نموذجاً دالاً على الصالح المسرحى، والخصائص الدرامية المتميزة التى تتسم به مسرحيات هذا الكاتب المرموق. فسام شيبارد واحد من أبرز جيل الستينيات المسرحيين فى الولايات المتحدة الأمريكية. بدأ الكتابة للمسرح عام ١٩٦٤، ضمن حركة بعيداً - بعيداً - عن برويداي - Off Broadway - way الطليعية، والتى انبثقت لا احتجاجاً على مسرح برويداي التجارى والجماهيرى الشهير،

والتبرير، والوضوح، والحبكة المرسومة بإتقان وهندسية، وسعت إلى تحرير اللغة، وإطلاق عنان خيال المخرج، ليهبث لنفسه عن رؤيته الخاصة، وسط تلك الفتلان المفاجئة التي امتلأت بها المسرحيات، وتبدل الأدوار والمصائر الذي قامت عليها حيكاتها. ولأن هذه الحركة المسرحية الجيدة تترك أهمية نقد المؤسسة الأمريكية نقداً جذرياً، يتناول قيمها الجهورية، وتصوراتها الأساسية للمجتمع والإنسان، فقد تعرضت أصالتها لنوع من الحصار أو الإهمال. وربما كان هذا هو السر في أن سام شيبارد لم يلق الاهتمام الواسع الذي حظى به مسرحيون آخرون أقل منه موهبة وأهمية، فمسرحياته المقلقة الرافضة لجوهر الفلسفة التي تنهض عليها الرؤية الأمريكية للعالم وراء محاولة المؤسسة بالتألي لتهميش إبداعه هو والعديد من مسرحيي حركة بعيدا بعيدا عن بروداي، وغططهم حتهم من الشهرة والاهتمام.

وقد عاش سام شيبارد من التهميش، ومن محاولة المؤسسة للتقليل من قيمته برغم غزارة إنتاجه، بل واستخدامها لهذه اللمزة نفسها كعنصر فاعل لهدمه، وصرف الجمهور عن الاهتمام بعالمه، أو

إدارة حوار واسع مع وفاء. وكان ود شيبارد على هذا الموقف هو المزيد من الإنتاج، وتنوع مجالات هذا الإنتاج. ففضلا عن كتابته للعديد من المسرحيات، فقد كتب عدداً من الأفلام الناجحة (بما في ذلك زابرايسكي (Zabriskie Point) لانتونيوني و (باريس - تكساس)، وقام بالتمثيل في عدد آخر، حتى استطاع أن يفرض نفسه على الواقع الثقافي والمسرحي والسينمائي، دون المساومة على رؤيته، أو التضحية بعصه النقدي الصاد الذي يحرص على التعبير عنه دون الوقوع في مهاوى الدصائنة أو الكتابة الأيدولوجية. وتتسم مسرحياته بالتنوع الشديد والخصوبة، فقد كتب أكثر من أربعين مسرحية في ثلاثين عاماً، وحصل على جائزة بوليتزر عن مسرحيته (الطفل المفقود Buried Child). ولذلك فقد جرب في مسرحياته شتى الأشكال والأنماط الدرامية من مسرح الفعل والإثارة كما في مسرحية (رعاة البقر)، ومسرح العيب كما في (شيكافو)، ومسرح الخيال العلمي كما في (يد غير منظورة) و (عملية الكلمة)، ومسرح قضايا الإبداع كما في (مسرحية المليودراما) و (جغرافيا الفارس الحالم) و (مدينة الملائكة)، والمسرحيات الموسيقية مثل

(رقم راعي البقر) و (ناب الجريمة) بالإضافة إلى المسرحيات الواقعية، مثل (لمعة الطبقة الجائعة) و (الطفل المفقود).

وتهتم هذه المسرحيات جميعاً، مهما اختلف مظهرها الدرامي، أو موضوعها المسرحي، بمدى تطل الأسطورة القومية الأمريكية، أسطورة الهوية المصاغة في بوتقة صهر الأجناس والحلم الأمريكي بنوع من أرض الميعاد أو الجنة الأرضية، تحت وقع سيطرة الآلة والنزعة الاستهلاكية على الحياة المعاصرة. كما تسعى إلى التعامل مع موضوع البحث عن الهوية، وما يفرض إليه هذا البحث من مآزق، لأن الهوية هي مصدر الهوية لديه، ولكنها كذلك منبع الجسود الاجتماعي، والتصور المعنوي الذي ما إن تنطلق الشخصيات للانفلات من ريقته، وتتجه إلى الغرب حتى تصطدم بمآزق انتميات الجذور، وبأسطورة أخرى من أساطير الحياة الأمريكية المعاصرة هي غواية الغرب باعتباره الخلاص والحرية المطلقة. وهي أسطورة لها أهميتها القصوى في عالمه، حيث يشكل الغرب الخلاص المرجى لكل الساقطين، والساكنين إلى النجومية، والثراء السريع، والحالين بمستقبل أفضل من ذلك الذي قدمته

عمل فى عدة وظائف مساعدة فى كتابة السيناريوهات السينمائية لقصاصاتها غير، ولكن لم تتح له فرصة أن يكتب قصته التى ظل يحلم بكتابتها لعدة سنين، ويعمل على إنتاجها، وبالتالي نجاحها، كثيرا. وتوشك هذه الفرصة التى نعرف مدى أهميتها لأوستين، أن تكون فى حظه بالخلاص والتحقق فى عالم لم يتح له فرصة التحقق بعد، برغم أنه رأى كل قواعد اللعبة، والتزم بكل سلوكيات الخواص الأمريكى الصالح. ومع ذلك فقد أوغل فى العسر، وتجاوز الثلاثين دون أن يحقق نفسه بعد، ولكن ما هى فرصة التحقق قاب قوسين أو أدنى. فيكير يوشك أن يجهى ليناقش معه التفاصيل النهائية للمشروع، وليطلع على ما كتبه منه.

ولكن بدلا من أن يأتى كيمر، يهل علينا الاخ الأصغر «لى» بهيئته الفظة، وأظفاره الطويلة، ومظهره القذر، وأسماله المزعجة، وذقنه غير الحقيقية، وحركاته اللامبالية، وزجاجة الشراب «الجمعة» التى لا تفرقه. ويفاجئه حضوره أثناء المناقشة له مظهرا وسلوكا وترجها. ولكن «لى» يبتز أخاه عاطفيا، ويطمئنه إلى أنه لا يريد إلا أن يحصل على بعض الشراب من ثلاثة الأم، وأنه سيحافظ على كل شيء نظيفا ومرتبًا

بسيطه يدخلنا إلى أحشاء العالم الداخلى الأمريكى الذى تشكل فيه العناية بالنظافة والنظام، وسقى النباتات الصحراوية التى تنتشر فى الأصص التى تصمر أنحاء المطبخ، نوحا من المعاند البصرى للانصياعية الأمريكية، والانتخراط فى تلك القطعية التى ترسم ملامح كل صغيرة وكبيرة فى حياة الفرد باسم حرية الاختيار. فقد أمالت تلك الانصياعية عملية التدميط إلى فن خادع يدعوته بحرية الاختيار، حرية اختيار لون أرضية المطبخ أو أثاثه، ولكن لا بد لكل مطبخ أن يتكون من نفس الأثاث، وأن نفرش أرضيته بنفس البسط البلاستيكية، وأن تكون مائتة وكراسيه من نفس المادة أو من واحد من الطرز الثلاثة الشائعة... إلخ وقد عهبت الأم بالبيت إلى ابنها «أوستين» للإقامة به، والعناية بنظافته، وسقى نباتاته، أثناء غيابها لعدة أيام فى رحلة قصيرة. ويريد أوستين أن يستغل هذه المدة التى يعيش فيها وحده فى هدوء البيت العائلى لتنظيف لكتابه قصة سينمائية يحول الكثير على قبول المنتج السينمائى «صول كيمر» لها. وقد استمتع كيمر لفكرة قصته السينمائية، ووعده بتسويقها، والعمل على إنتاجها، ما أن ينتهى أوستين من كتابتها. وقد سبق لأوستين أن

لهم أصولهم الاجتماعية. فالغرب هو أحراش أمريكا التى لم تستقر القيم فيها بعد، ولم تدرسغ المعايير كما حدث فى الشرق بولاياته ومنه العريقة. وهو لذلك فى حالة من السبيلة القمية والدلالية، والإنسانية معا، تتيج للعلم الأمريكى الزائف أن يواصل تأثيره الساحر على كل الذين جنى عليهم المجتمع، وأهالهم إلى ضحايا لآلته الرأسمالية البشعة، فهدهد العلم جراحهم، وقدم لهم أملا ما فى خلاص ما. ويومى شيبارد مدى ما فى هذا العلم من خداع، ولذلك فإنه شغوف باستخدام الصحارى الأمريكية القاحلة كاستمارة للوضع الأمريكى الذى يواجه فيه الإنسان أقصى صور الوحشة الطبيعية، فى صحراء القاحلة متعطشة للماء، بصورة تصبح معها الصحارى هى المعاند البصرى للفرقاء الداخلى والجراى الروح الوحشة، بل يتحول لديه إلى الاستمارة المظى للوضع الأمريكى، والحصارة الأمريكية برمتها.

وهذا هو ما تستخدمه هذه المسرحية التى عنونها شيبارد بـ (الغرب الحقيقى) والتي تجعل من الفضاء الذى تدور فيه الأحداث عنصرا فاعلا فى البنية المسرحية. إذ تدور المسرحية فى مطبخ بيت الأم، وهو مطبخ أمريكى تقليدى



حسب رغبتها، وإن يأتي بأي فعل يعكس مسبق المكان. ولما يلاحظ حرص أوستين على التخلص منه لأنه يتوقع وصول كيمر، يطلب منه أن يغيره سيارته، فيفعل أوستن ذلك بعد تردد وهو غير راضٍ، لأنه يشك في أنه سيستخدمها لسرقة بعض بيوت الحي، ويذكره بأن أمه معروفة في الحي، ولاداعي لتدمير سمعتها فيه بارتكاب عمل طائش، فيطمئنه «لى» بطريقه لا تغلخ في تهديته مخاوفه، ومع ذلك يقرر أوستن أن يغيره سيارته، لأن استعارة السيارة، برغم ما تنطوي عليه من مخاطر، هي أهون الضررين بالنسبة له، فالبديل هو أن يبقى «لى» في البيت عندما يأتي كيمر لمناقشة مشروع الفيلم، ويهدم بذلك فرصة عمره التي أصبحت قاب قوسين أو أدنى من التحقق. ومن خلال النقاش بين الأخوين يعرف «لى» هواجش أخيه ومخاوفه، واهتمامه بكتابة فيلم يلقى عليه الكثير، فيقول له إنه هو الآخر لديه قصة لفيلم ناجح من أفلام رعاة البقر، وقد مرت سنوات كثيرة دون أن تنتج السينمات الأمريكية فيلماً عظيماً من أفلام رعاة البقر. ويحكى له عن قصة فيلمه فيكتشف أوستين أنها قصة تافهة، وغير منطقية، مليئة بالمخاطات، والأحداث غير المعقولة.

فيستقر منها، ويطلب منه أن يأخذ السيارة وينصرف، ولى» يكون قد عرف في الوقت نفسه كيمر الكثير عن كيمر، وعن شغفه بلعبة الجولف، وحبه لإنتاج أفلام ناجحة، وبغير ذلك من التفاصيل.

وينصرف لى، ويواصل أوستن الاستعداد للقاء كيمر، ولما يأتي كيمر، وتبدأ مناقشة المشروع، يعود لى محملاً بمسروقاته، ومنها جهاز تليفزيون، يزعم أنه كان يصلحه واستعماه من محل تصليح الآلات الكهربائية، ويصاد به لشغفه بالقصص والأفلام. ويستولى «لى» بالتدريج على اهتمام كيمر، وقد دخل إليه من مدخل لعبة الجولف التي يعرف الكثير عنها. بالرغم من أن مظهر «لى» الزر، ولغته الغظة تتنافى كلية مع هذه اللعبة التي تعد من ألعاب الية القوم والوجهاء في المجتمعات الرأسمالية. ويتواعد كيمر مع «لى» على لعب الجولف في اليوم التالي، ويعود «لى» من اللعب ليخبر أخاه أن كيمر قد شغف به كلاعب للجولف، وأهداه مضاربه نتيجة لذلك، وأنه، وهذا هو الأهم، قد استمع إلى قصته، وقرّر العمل على إنتاجها، وطلب منه كتابتها. ويطلب «لى» من أخيه أن يساعده في كتابة للعلاج السيلمانية، لأن «لى» أمى، ولا يعرف كيف يكتب، ناهيك عن

استخدام الآلة الكاتبة. وأمام إلحاح لى وتهديده لا يملك أوستن إلا أن يساعده على كتابة قصته دون تدخل في حبكة القصة، ويقدمها «لى» لكيمر فيقرر إنتاجها على الفور، والتعاقد معه بشأنها، وتاجيل مشروع أوستين الذي كان أقصى ما وعد به إزائه أنه سيعمل على البحث عن منتج له. هنا يصل التوتر بين الآخرين، وبالتالي بين المشروعين نزوته. لأن «لى» السدى رفض الانصياع لنمط الحياة الأمريكية، وقرر التمرد عليها، وعاش في الصحراء، بقيت نفسه على غارته المنتظمة على بيوت أمثال أخيه أوستين من الذين حافظوا على النظام وأمتثلوا له، يرى، بل ويتوق، إلى أن يعيش حياة مثل حياة أخيه المنظمة المستقرة المألوفة. وهامى الفرصة قد جاءت، ولذلك فإنه يدافع عنها بالقصص ما في طاقته، وهو مستعد لأن يقتل أخاه، لو رفض مساعدته في كتابة القصة.

لكن أوستين الذي يعجز عن فهم منطق المنتج الهوليوودى، وكيف قبل قصة أخيه الملتفة وغير المنطقية، وفضله على قصته التي أنفق العمر في إحكام حلقاتها، يجد نفسه وقد انجذب هو الآخر صوب حياة أخيه الرافضة لنمط العالم الأمريكى، وبالتدريج تكتمل فصول حياة تبادل

المراكز، حيث يستهوى كل من الآخرين نمط الحياة التي يعيشها نقيضه. فإذا كانت حياة لي هي التي أفرزت الخيال القصصي الذي تقبله هوليود، فإن هذا وحده سبب كاف لأن تشويق آخاه أوستين الذي اتفق العمر كله يحاول كتابة قصته السينمائية لا العمل على صياغة قصص الآخرين. وما أن تمين له الفرصة، حتى يجد أن آخاه قد انتزعها منه بمهارة وبساطة متناهيتين. وعاد به من جديد إلى الوضع الذي تصور أنه قد أن أوان التخلص منه، وهو المساعدة على كتابة قصص الآخرين. لكن «لي» الذي يدرك مدى صعوبة الحياة القاسية التي تجرع الأمها، يتحدى آخاه أن يفعل ما كان يفعله، فيقبل أخوه التحدي لديه، وينطلق إلى سرقة مطابخ الجيران، ويعود محملاً بمسروقات. غير أن «لي» لا يريد لأخيه أن يعيش تجريره المرحة في صهارى الظي والعزلة، ويتوصل إليه بالطريقة الوحيدة التي يمجدها «لي» الحفاظا والتهديد، أن يساعد في كتابة السيناريو، بعد أن قبلت شركة الإنتاج مساهمته، وتحسن لها كيمر إلى أقصى حد. أو بالأحرى أن يساعد في التخلص من حياته القديمة التي عانى منها الكثير، وأن الانفلات من أسرهما.

فيرفض أوستين ذلك، ويقرر أن ينطلق إلى الحياة التي يريد «لي» أن يتركها وراء ظهره. وتبدأ دراما تبادل للراكز المؤلفة، وتتخلق معها اليات محاولة لكل من الأخوين للتسرية في منع الآخر من أخذ دوره السابق، لأن كل منهما يدرك مدى مافى هذا الدور من سرارة وأخفاق. وتتجسد لنا من خلال هذه الدراما المستمرة عملية التدمير المتبادلة التي تنتهي بتدمير مطبخ الأم وقد تحول إلى ساحة لمركبة ضارية بين الأخوين. وما تأتي الأم في نهاية المسرحية تجد أن النيات قد مساتت، وأن كل شيء في مطبخها/ عالمها القديم قد انقلب رأسا على عقب، وأن الأخوين قد أوشكا على تدمير بعضهما كلية، وأن أوستن قاب قوسين أو أننى من قتل أخيه والخلاص منه.

هذه هي أحداث المسرحية التي لجأ المخرج إلى حيلة درامية جميلة، هي جعل الممثلين الرئيسيين فيها، واللذين يقومان بدورى الآخرين، يتبادلان الأدوار ليلة بعد الأخرى في المسرحية. فمن يقوم الليلة بتمثيل دور «لي» يقوم غدا بتمثيل دور أوستين، والعكس بالعكس.. بالصورة التي تؤكد أهمية لعبة تبادل الأدوار والمراكز في المسرحية،

وتؤكد في الوقت نفسه أن لكل دور من الدورين جميعه الخاصوى، وأنه لا فرق كبير في الحقيقة بين ذلك الذى انصاع لكل معايرير المؤسسة وطبقها بحذافيرها، وذلك الذى تمرد عليها وازدراها كلية، لأن كلا الأخوين يعيش جميعه الأمريكى، في أحراش تلك الصحراء القاحلة المترعة بالاق الفاجر، والتي لا أمل لمن يذلف إلى فيافيها في الخلاص أبداً. فقد استطاعت للمسرحية أن تجعل الممثلتين المتناقضتين لحياتى الأخوين تستفران عن نفس النتيجة، بالصورة التي بدا معها أن من انصاع للنظام كمن تمرد عليه، وأن تسلط الفردية المطلقة على الشخصية الأمريكية، باعتبارها المكون الأساسى لها، قد أعمت الأخوين عن إمكانية التعاون معا لتحقيق خلاصهما المرتجى. فقد آنكت هذه الفردية حسنة الصراع وقضت على كل إمكانية في التعاون والعمل المشترك. وقد استطاعت المسرحية أن تكشف لنا عن حقيقة الغريب، تلك دون أن تطرح موضوعها على سطح الحدث الدرامى، بل بتحويله إلى بنية درامية تعتمد على توازى للمسارات، وعلى التسمى لتبادل للمراكز دون الوعى بأن الخيار الآخر الذى تسعى الشخصية لتبنيه لا يقل سوء عن ذلك الذى تهرب منه.

## أصدقاء إبداع

تنويه

نعتذر لأصدقائنا الشعراء عن تأجيل ديوانهم إلى العدد القادم بسبب ضيق المساحة

## القصة :

مضى يكون لي صديقي الخصاص  
وطريقتي المظلمة؟

هكذا يظل يمسك كل من يدخل عالم الكتابة ويوقع تحت تأثير سحر اللحن .. إنه حلم يجري وراء الجميع وكلما توغل الفنان داخل هذا العالم اكتشف أن الأحلام لا تتحقق بالسهولة التي كان يظنها ، وأن عليه أن يبذل جهداً مضنياً ، وقد يكتشف أنه غير قادر على السير في هذا الطريق ، وهنا قد يصمت أو يستمر في الشرقة التي لا تهدى .

أليس هذا ما نراه حولنا؟ كم من كتاب سطحت أسماؤهم لأنهم لم يحققوا ما حلموا به فأنزلوا الصمت ، وكم من كتاب يتكبدون كلالاً ولفني بمخاض عن بعض ولا يتميز بشيء ، بل خير منه الكلب عن الكتابة .

وإذا لم يترك الكاتب الشروط التي لابد من توافرها لمواصلة طريقه فإنه يتخبط وتلفد كلماته تلك الحرارة التي تميز الفن الصادق ، ويلجأ بسبب مجزئه إلى ذلك التكلّف الجارء .

هذا الكلام ليس جديداً ، ولكننا نجد أن علينا أن نهتمس به في أذان أصدقائنا من كتاب القصة ، بعد أن لاحظنا شيوع

التهويمات فيما يصلنا من قصص وشعر  
الأفكار المسبقة التي تقصد العمل الفني خاصة إذا كانت أفكاراً وعظية مباشرة .

ولنعامل الآن قراءة بعض القصص:

### نسوة الحياة .

محمود محمود الصاوي . تلا

من عنوان القصة يمكن إدراك مضمونها المباشر ، وهي قصة نتذكرنا بتلك التي كان يكتبها الطلاب للانشطون أيام الدراسة ، وإن كانت ليست مثفانة كقصة 'صديقنا محمود' ، والحكاية أن رجلاً عجزاً مرض ، ابنه ولم يجد نقوداً لعلاج ، ولجأ إلى يدي ضيقاً ما له طريق لأمع تطغى عليه خليفة من الغبار ، وإذا هذا الشيء مجموعة كبيرة من المعاملات الالهية ، فأي سعادة هذه؟ ولكن فرحة الرجل لا تكتمل لأنه يعجز إلى بيته في المساء ليلاهما . مرة أخرى - بأن ابنه الوحيد قد فارق الحياة - فيكي وحده في المم ونظن أن الذي أوقع الصديق في هذا الخلط هو ذلك العنوان الضاد ، لقد اختار العنوان ويحدث له من هذه الأحداث للغة غير المبتولة .

### عندما يحل العود .

محمود سنبل . رماح - ميت غمر  
وهذه أيضاً قصة أصدقائها الفكرة المسبقة ، وهي فكرة مستهلكة جداً .. رجل عجز يظل يتذكر أيام شبابه ويسير عليه الصحن 'ويبينما هو في هذا الحديث مع نفسه ، تمدد زوجته ومعهما أحد الأحفاد الذي يفتح باب الهجرة التي يجلس فيها وحده .. فيضمد الجذ بحنان شديد ويثله بين عينيها ثم يقول بصوت خافت : لنا الكفاح ولكن الشرقة .

### انكسار . نصف رجب .

وهذه قصة الصديق وهي إلى تلك التفنن قصص الصديق وهي إلى تلك الشروط الأساسية التي اشترينا إليها ، وإن يتخضع القارئ بما يريد الكاتب أن يرميه به ، فما دام يصير على أن يكتب كلماته هكذا 'مسيرياً' .. بعد عجزاً طويلاً .. فخلدت إلى هذه وغير ذلك كثير .. ما دام يصير على ذلك .. فن يصده أحد إذا قال :

«استراح الرب في اليوم السابع لكلك يا رجب لم تسترح لأنه يقول بعد ذلك » مرت عليك سبع ليلاً عجافاً وهكذا ..

هذه إذن أيها الأصدقاء قصة جديدة اخترناها لهذا العدد .. وإلى الألف .

## فى القطار

محمد كمال محمد - الجيزة

يجعله يفعل ذلك الآن؟ فهو دائماً مشغول عنى وأكاد لا أراه وهو الآن فرح لأننى تركته لمدة يومين يفعل فيهما ما يشاء فهو يجد الآن فى نفسه راحة لأنه لا يجد من يسأله لماذا تأخر أو أين كان أو ماذا كان يفعل؟ فما الذى يدفعه إذن إلى أن يسأل عنى؟ لعله الآن يمتنى ألا أعود إليه ولا يرانى مرة أخرى لا . لا أظن أن هذا الرجل يقصد أن يتقبنى أو أن زوجى علم بشئى.

وترفع عينيهما مرة أخرى إلى الرجل دون أن تجعله يلاحظ ذلك وإذا بها تجده مازال ينظر إليها . هذا الرجل يراقبنى بالتأكيد فهو منذ أن ركبنا القطار وهو ينظر إلى هكذا فلو كانت مصادفة لما استمر يحملنى فى كل هذه الفترة ولكن كيف ومتى كلفه زوجى بمراقبتى؟

ولكن من الممكن أن يكون قد شك فى ولذلك تركنى أرحل ليتأكد من ظنونه وما هو قد تأكد الآن فسيبلغه هذا الرجل.

ولا ادرى فمن الممكن أن يكون قد كلف هذا الرجل بقتلى بالفعل إذا تأكد مما يظن فماذا أفعل ؟

هل اهرب ولا أعود إلى المنزل ولكن إلى أين وكيف وهذا الرجل يتبعنى هكذا؟

وكيف اهرب واتخلص منه وإن لم أستطع فماذا أفعل؟

وماذا سيكون مصيرى إن لم أستطع الهرب والنجاة هل سيقتلنى أم سيعذبنى؟

يجلس فى كافيتريا القطار ويطلب فنجاناً من الشاي ويأتى إليه بعد لحظات وأثناء تقلبيه يقع بصره على امرأة تطلب فنجان الشاي الذى أمامها ويبدو أنها شاردة الذهن تفكر فى شئ ما وبألها من امرأة جميلة حتى أنها تبدو كطلة وترفع المرأة عينيهما وترى ذلك الرجل وهو يحدق فيها ولا يرفع عينيه عنها ترى من يكون ولماذا يحملنى فى هكذا هل يعرفنى؟

لا أظن ذلك فلانى لا أتذكر أننى رأيته من قبل فكيف يعرفنى؟ ربما يعرف زوجى ولكنى أعرف أصدقاء زوجى جيداً لا أظن أن أعرفهم جميعاً وربما يكون صديقاً له وأنا لا أعرفه ولكن لو كان صديقه فلماذا ينظر إلى هكذا دون أن ينطق بكلمة واحدة؟

هل يكون قد رأى ... وهو يوصلنى إلى القطار ويودعنى - يا مصصبىتى - هل من الممكن ذلك ولم لا ؟ وربما يكون زوجى قد علم أو شك فى ذلك أرسل هذا الرجل ليراقبنى ولم لا ؟ ولقد تحرك القطار وركب معى وهو منذ ذلك الحين يحملنى فى هكذا.

لا . لا إنها مجرد ظنون تساورنى فأنا لا يظهر على شئ وزوجى يثق فى وهو الآن يعلم أنى فى زيارة لأمى المريضة . ولكن ماذا لو كان قد اتصل بأبى وعلم أننى مكثت معها يوماً واحداً فماذا عن اليوم الآخر؟

ولكن متى إذن كلف هذا الرجل بمراقبتى ؟ هلنى لو علم ذلك لا يستطيع أن يكلف أحداً بمتابعتى وهو لا يعرف أين أنا ثم إنه لم يفعل ذلك من قبل فما الذى

أن نكون قد تقابلنا من قبل ولكني لا أذكر ذلك بل أنني أكاد أقسم أنني لم أرها من قبل.

لا . لا أظن أنها تعرفني . إذن فلماذا تنظر إلى هكذا وماذا تريد؟

لا أجد في نفسي إلا تفسيراً واحداً وهو أنها قد تكون قد رأتني وأنا ... يا إلهي . ولكنها قد تكون من عملاء الشركة وأنا لا أعرفها أو أنها تكون قد أتت لسوء حظي للشركة في هذا اليوم لأول مرة.

وهي لو كانت من عملاء الشركة أو أتت إلى الشركة في ذلك اليوم لأي سبب من الأسباب فكيف ستراني أو كيف ستعرف أنني قد أخذت ذلك المبلغ.

تتوافق الابتسامة على شفتي وكأنه تذكر شيئاً ما فلم لا تكون قد قرأت الخبر في الجريدة الصباحية وقد حدث ذلك بالأمس . نعم فباللتأكيد أن الخبر قد نشر في جرائد اليوم ومن الجائز أيضاً أن تكون صورتني قد نشرت مع الخبر وهي قد تعرضت لي . ما الذي جعلني أفعل ذلك وأين كان عقلي عندما فعلتها . إن زيربتي شيطانة ملعونه وياللي من أبلة أن أخضع لرغباتها وأن أسلك هذا المسلك لتحقيق مثل هذه الرغبات يالها من زوجة كثيرة الشكوى تشكر من كل شيء وكثيرة المطالب تبغي كل شيء.

ما فعلت شيئاً قط ومنهجه أو أعجبت به ما قدمت إليها هدية إلا وسخرت منها وبني ودائماً تطلب المزيد لا تتوقف عن الطلبات والمشاكسات وباليها شكرتني يوماً أو توقفت عن مطالبتها التي تتحدى قدراتي بل إنها تزداد يوماً بعد يوم ولا أجد أمامي طريقاً غير ما سلكت فبدأت بأخذ الرشوة وما أنا أنتهي باختلاس لماذا نهاني وماذا أصابني لكي أفعل بنفسني كل هذا؟ فقد كنت الموظف

ولم يفعل بي زوجي هذا وهو قد تسبب في ذلك فقد تركني وحيدة طيلة الوقت لا أجد من أتحدث إليه أو أشكر إليه لا أجد إلا جدران المنزل العتيق الذي أعيش فيه وهذا الغبي الذي . لا يفهمني . نعم فسأواجهه بذلك وأطلب منه أن يجعلني أرحل وأن يرى وجهي بعد ذلك اليوم . لا إن أفلد ذلك فما كان ينبغي لي أن أفعل ما فعلت حتى لو فعل هو ما فعل فكان الأفضل لي أن أنفصل عنه بدلاً من أن أقف مثل هذا الموقف الذي لا أحسد عليه ولا أدري ما الخلاص منه.

إذاً سأذهب إليه قبل أن يصل إليه ذلك الرجل وأعترف له بما فعلت ولكن كيف أقول له ذلك لابد أن أعتبر الأمر فإن لم أعترف له سيسبقني ذلك الرجل ويقول له.

وفي هذه الحالة لن يسمع مني كلمة واحدة . سأجمع شجاعتي وأعترف له أنني أخطأت وأستحق العقاب الذي يوقعه علي وما كان لي أن أفعل ذلك وأعاتبه بأن ذلك كان بسببه وأنه شريك في مسئولية ما وقع وأفهمه أن ذلك كان خطأ ولحظة خفيف وأقسم له أنها المرة الأولى التي أخطئ فيها وأتعهد بأن تكون الأخيرة.

ولكن لا أظنه سيتفهم ذلك أو يسمع ما أقول فهذه خطيئة لا تغفر.



الرجل يتساءل لماذا تنظر إليه هذه المرءة هكذا وتحاول ألا تجعله يراها . في أي شيء تفكر وماذا تدبر؟ فإنني لم أرها من قبل على ما أذكر ولكن إن لم أعرفها وتعرفني فما الذي يجعلها ترافقني هكذا هل من الممكن

وأيّن ينتهى بى الطريق؟

من الاقفل أن أسلم نفسي إلى الشرطة حتى  
أخفف عن نفسي وأكفر عن ذنبي ومن يدري فقد يجدون  
في ذلك سبيلاً لإطلاق سراحى، ولكن ماذا لو لم يفعلوا  
ذلك وسجنوني؟ أو أن هذه المرأة قد سبقتن إليهم فماذا  
افعل؟

نعم أذهب إلى صاحب الشركة وأرد له المبلغ فلم  
ينقص منه شيء حتى الآن وأستعطفه أن يفر لي  
ويسامحنى وربما فعل ذلك، ولكن ذلك فيه فقد للمال  
وفقد لعملى في الشركة - يتوقف عن تليب الشائ وينظر  
إلى ساعته وإذا به يتسهم ابتسامة عريضة وكأنه سيطير  
من فوق معقده - لن أضطر إلى أن أفعل أى شيء من  
ذلك.

ولم أفعل ذلك وأمامى الفرصة لأن أرجع إلى رشتى  
وأحتفظ بوظيفتى وأعيش حراً طليقاً ؟ سأرجع سريعاً  
إلى الشركة وأعيد المبلغ إلى الخزينة قبل أن يذهب  
الموظفون ويفتضح الأمر.

ويرجع كل من الرجل والمرأة إلى تليب الشائ الذى  
أمامه ويسود الصمت لحظات وهما ينظران إلى بعضهما  
ويسود القلق والتوتر والريب بينهما.

وإذا بصفارة القطار تقطع هذ الصمت إذإذانا بوصول  
القطار إلى محطة المنشودة.

فيقوم كل منهما ويتأهب للرحيل وهو فى ريب من  
أمره.

وإذا بهما ينزلان من القطار ويستقل كل منهما  
تاكسيا ويسير فى طريقه المنشود وتعتلى شفتيه ابتسامة  
عريضة.

النيل الشريف مثال الامانة في الشركة إلى أن ظهرت  
تلك المرأة في حياتى وتزوجتها وباليمنى لم أفعل ذلك فما  
هو ذا مصيرى مطارده من العدالة أسير التفت حولى.

فلم لم أرفض طلباتها وأتركها وشأنها، مالذى جعلنى  
أضعف هكذا وأغير مبادئى وطريقى الذى رسمته لنفسى  
لقد دمرت حياتى كلها ليتنى لم أقابلها من قبل.

لا، إنه خطئى أنا وأنا المستول عنه، والآن ماذا أفعل  
وقد أصبح هناك شاهد على جريمتى بالتأكيد ستبلغ  
عنى وسأنال جزائى على ما فعلت، ولكن ماذا أفعل الآن  
هل أستمز في طريقى وأخل هارباً مختبئاً طيلة حياتى؟  
حتى هذا لن أستطيع أن أفعله وليس بيدي الآن فهذه  
المرأة ستجبعنى وتعرف مكانى ثم تبلغ بى سيكون  
مصيرى السجن بالتأكيد.

ولكن لا، إن ادعها تزج بى فى السجن هكذا.

فلأجعلها تسير خلفى إلى مكان غير معمر ثم أقتلها  
وأخلص منها وتموت معها حقيقتى.

فسأقبر من شكلى وأعيش هنا فى هذه البلدة التى لا  
يعرفنى بها أحد.

ولكن كيف أصيب إلى جريمتى جريمة أخرى أقطع  
وأبشع؟

فلمجرد أنها تحاول أن ترشد العدالة عن مجرم مثلى  
أقتلها أقتل نفساً بشرية بغير ذنب؟

لا لن أفعل فإن ذلك سيثقل حملى ويزيد جريمة  
أخرى.

وماذا لو كان أحد غيرها قد عرفنى أو تعرف على  
فيما بعد، هل أقتله هو الآخر؟





اساليب فنيه مختلفه على ورق - من أعمال الفنانة الاسبانية

مارتاسالتو - ويزازيفيدو فرانكيتي



جائزة نوبل لهذا العام  
تتويج للطيبة والبساطة



---

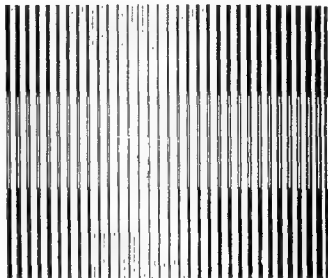
# المذاع



مجلة الأدب والفن

تصدر أول كل شهر

---



رئيس مجلس الإدارة

ميراجان

رئيس التحرير

أحمد عبد المعطى حجازى

نائب رئيس التحرير

حسن طلب

المشرف الفنى

نجوى شلبى





## تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب

الأسعار خارج جمهورية مصر العربية :

سوريا ٦٠ ليرة - لبنان ٢,٢٥٠ ليرة - الأردن ١,٢٥٠ دينار  
الكويت ٧٥٠ فلس - تونس ٣ دینارات - المغرب ٢٠ درهما  
اليمن ١٧٥ ريالاً - البحرين ١,٢٠٠ دينار - الدوحة ١٢ ريالاً  
أبو ظبي ١٢ درهما - دبي ١٢ درهما - مسقط ١٢ درهما .

الاشتراكات من الداخل :

عن سنة (١٢ عدداً) ١٨ جنيهًا مصريًا شاملاً البريد ،  
وترسل الاشتراكات بعملة بريدية حكومية أو شيك باسم  
الهيئة المصرية العامة للكتاب (مجلة إيداع) .

الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (١٢ عدداً) ٢١ دولاراً للأفراد ٤٣,٠ دولاراً  
للهيئات مطابفاً إليها مصاريف البريد . البلاد العربية ما  
يمادل ٦ دولارات ، وأمريكا وأوروبا ١٨ دولاراً .

المراسلات والاشتراكات على العنوان التالي :

مجلة إيداع ٢٧ شارع عبد الحافظ ثروت - الدور  
الخامس - ص : ب ٦٢٦ - تليفون : ٣٩٣٨١٩١  
القاهرة . فاكس : ٧٥٤٢١٣ .

الشن : واحد ونصف جنيه .

المادة المنشورة تعبر عن رأى صاحبها وحده ، والمجلة لا تتقزم بنشر ما لا تطلبه . ولا تقدم تفسيراً لعدم النشر .

# الجماع

العدد الحادي عشر • نوفمبر ١٩٩٥ م • جادى الأخيرة ١٤١٦ هـ

هذا العدد

- ٩١ بكاية للوطن والثغرة ..... رأيت سليم  
٩٤ متاهات عمودونا ..... نجوى شعبان  
١٠٣ سفر الأمكة ..... لجلاء سلام  
١١١ لثقة ..... عزت نجم
- **الغن التشكيلي :**  
١٠٥ الفن التركيبي في مجمع للفن ..... محمد طه حسين  
صالون الشباب السابع ملزمة بالأنون  
■ **شهادات :**  
شهادة الجندي السيد محمد آدم عن حرب روانة  
١٤١ ..... ١٩٦٧
- **المقالات :**  
١١٨ حول مهرجان المسرح التجريبي الأخير .... همام عبد الفتاح  
مجددي ونبأ مهلس الجسور بين الثقافتين العربية  
والغربية ..... منيا بدیع عبد الله  
١٢٥ التوحيد في ألبته ..... حسن مطلب  
١٢٧ للتكامل بغض على أرض تعوى ..... حمدي أبركيلة  
١٣٠ حول مهرجان الإسكندرية السينمائي الدولي العادي  
عصر ..... هالة لطفي  
١٣٣
- **الإسائل :**  
مهرجان الخريف في باريس والمدن الأخرى  
« باريس » ..... مازين عقل  
١٣٨ حجازي في عمان : مسقط ..... محمد القصبي  
١٤٢ تهرية حنان الشيخ المسرحية الأولى ومسرح المرأة  
« لندن » ..... صبرى حافظ  
١٤٥
- **أصدقاء إبداع :**  
١٥٢

## ■ **الاستاذية :**

- شهوة عازمة وموت محتم .. أحمد عبد السلي حجازي ٤  
■ **الدراسات**  
رسالة طه حسين إلى وزير المعارف العمومية  
..... تقديم : نبيل فرج ٨  
موت الشاعر ..... محمد بركة ٢١  
روية حندية لـ مهاباً غاندى ..... مراد وهبه ٢٧  
عبد الرحمن بدوي ذلك المجهول ..... محمود أمين العالم ٣٣  
رؤيتي لروايته ..... أحمد عبد الحليم عطية ٤٠  
الأزمة الأيديولوجية في النيسار وفي النيسين  
..... إسماعيل السعدوي ٨٤

## ■ **جائزة نوبل عام ١٩٩٥**

- شاعر أيرلند الفائز بجائزة نوبل لهذا العام .. فاطمة موسى ٤٤  
نوبل شيموس هينى وارث جراح الفيلق .. سميرة رمضان ٥٠

## ■ **شيموس هينى شاعر الطبيعة والحنن القومي**

- ..... أحمد هلال يس ٥٨

## ■ **الشعر**

- هروغرافيات ..... محمد بنيس ٦٤  
وباع المراني ..... سليمان دحل ١٠١  
ولت آخر لسان آخر ..... هيثم الدريسي ١٠٩  
بينهما ..... حمد حميد الرشيدى ١١٦

## ■ **القصة**

- صائد المانين ..... إبراهيم عبد المجيد ٨٠

## شهوة عارمة وموت محتوم

علاقة الكاتب باللغة أشبه بالعلاقة التي تكون بين ملكة النحل واليعسوب، علاقة اصطفاة ووحشة، شهوة عارمة وموت محتوم. فاليعسوب هو فعل الخلية الموهود بمطاردة الملكة حتى تمكنه من نفسها، فإن بلغ الوصال ذروة التوهج انطلق اليعسوب!

امتلاك الكاتب لخاصية اللغة امتياز يرفعها عن الإبدال بقدر ما يمنحها من الإنصاح، ويعملها عن أن تكون لغة، أي أداة تفاهم واتصال.

امتلاك الكاتب لخاصية اللغة إيفال في الصمت، واعتناق للوحشة. فاللغة تبتعد بقدر ما تكتشف، وتقطع بقدر ما تعرف وتفسر ضمير المخاطب بقدر ما تريح ضمير المتكلم.

وهكذا لغة أبي حيان التوحيدي التي يبدو لي أن مجنته فيها أشد وأقسى من محنتنا نحن كتاب العصور الحديثة. لقد استطعنا أن نقرب بين اللغة وبين العالم الماهول، وأن نخفف من الجفوة ونكسر حدة المفارقة بين مطلق الفكرة ونسبية التجربة الحية، ونلون إبداعنا بالوان ذاتية دافئة وإشارات واقعية محسوسة، ونطوح لأنفسنا أدوات أكثر ديمقراطية كأنها الهة وسطى تترجم بيننا وبين الآخرين. أما الكاتب القديم فقد كان عليه أن يستدعي كل ما يستطيع من أدوات طوعها لنفسه أو ورثها عن غيره، ليصل إلى لغة تامة الصنع فأرعة النبل، مفارقة مكتفية بذاتها عن الكاتب والقارئ معا، تجد مثلها الأعلى في التقابلات المنطقية والتقاطعات الهندسية والتوازنات الرياضية التي توغل في القطيعة بقدر ماتوغل في النقاء.

فإذا كانت لغة الكتاب القدماء مفارقة بالنسبة للغة المحدثين، فلهذا أبي حيان مفارقة للغتين معا، لأن أبا حيان كان مفارقا لمصره غريبا فيه. ويصح أن تكون الأخرى نتيجة للاولى، وربما عجزنا عن التمييز بين النتيجة والسبب، فليس أبو

حيان إلا لغته التي تضاعفت بها محتته، فقد أمثك أدوات الكتابة وسيطر سيطرة هرقلية على قوانينها كلها، وألوانها الأساسية والفردية وتديواناتها المختلفة ومشتقاتها البسيطة والمركبة، حتى وجد نفسه في النهاية وحيدا، منبها في لغته الفردية البانخة، منقطعا عن عامة القارئين والكتابين في عصره وفي العصور التي تلت عصره، مضطرا للاشتغال بنسخ التراجم من مؤلفات الكتّاب الآخرين حتى يجد اللغة، أما مؤلفاته الكاسدة فقد جمعها وأحرقها، بعد أن لم تُثَلِّه الماثلة التي طلبها في الناس. والمثالة الفضل وحسن الحال. وقد كنت إلى عهد قريب واحداً من الكثيرين الذين اتوالوا عصرنا بعد عصر يتواطون على إنكار أبي حيان كأن جهلهم له ميراث قومي!

إلى أواسط الثمانينيات كنت لا أعرف التوحيدى إلا بالاسم، على حين كانت علاقتي بغيره من الكتّاب القدماء، كالجاحظ مثلاً، أفضل بكثير. حتى جاء الفنان المغربي الطيب الصديقي إلى باريس مع فرقته المسرحية يقدم عرضه المتمتع المأخوذ عن كتاب أبي حيان «الإمتاع والمؤانسة». ونعمت لأشاهده مع الشاهدين، فكان هذا العرض مدخلى لقراءة الكتاب، وهو ليس غير مؤلف واحد من مؤلفات أبي حيان التي أصبح معظم ما وصلنا منها مصقفاً منشوراً.

ثم مرت السنوات فلم أجد خلالها سبباً يفرض على العودة لأبي حيان، إلا حين دعاني جابر عصفور لكتابة شهادة عنه بمناسبة احتفال المجلس الأعلى للثقافة في مصر بالقنية التوحيدى. وقد حاولت التملص، فانا لا أعرف المحتفى به. وقد يكون في وسع الناقد أو الباحث أن يكتب في موضوع جديد عليه طارئ، لم تربطه به رابطة سابقة، أما أن يكتب للكتاب شهادة فهذه ليست في وسعه، إذ لابد في الشهادة كما أفهمها من صلة شخصية، بل لابد فيها من صلة حميمة تمكن الشاهد من كشف أسرار لا يستطيع الباحث أو الناقد أن يكشفها وحده أو يصل إليها بسهولة.

القضاة والمحكمون يملكون النصوص ويفتشون في الوثائق، أما الشهود فهم الذين رأوا بعيونهم وسمعوا بأذانهم. وعندما تطلب الشهادة من شاعر أو روائي فليست القيمة الموضوعية هي المطلوبة، وليست النظرة المحايدة هي المنتظرة، بل السيرة الذاتية والذكريات المشتركة وأنا لم تكن لي مع أبي حيان سيرة أو ذكريات.

غير أني لم أجد مفراً من كتابة الشهادة، فإذا لم تكن بيني وبين أبي حيان صلة وثيقة، فهذه الصلة تربطني بجابر عصفور الذي سد أمامي باب الذرائع فزويني بما احتجبت إلى قراءته من مؤلفات أبي حيان. فإذا لم يكن للاحتفال بالألفية إلا أن يدفع أمثالي لمن يشتغلون بالأدب إلى الالتفات لأبي حيان وقراءته فقد بلغ هدفه.

وقراءة أبي حيان لابد أن تكون مجاهدة متقشفة مرهشة قلب حيان عقل ضخم، ونفس جياشة مضطربة، ولغة ظاهرة ليس أقل صعوبة من باطنها. بل إن صعوبة الظاهر هي أصل صعوبة الباطن أو هما حقيقة واحدة لا يمكن أن تميز فيها ظاهراً من باطن، لأن أبا حيان وسواء ممن أخذوا الكتابية بحققها، لا يستطيعون أن يقولوا شيئاً إلا بالغة، فكل إضافة

للمعنى أو رفاة فيه هي لغة قبل أي شيء آخر. وكل عمق في الفكرة عمق في الكتابة. لهذا أغبط الذين يبلغون لذتهم من أبي حيان إذا ألوا بشيء من مطابقاته أو وصلهم شيء من إيقاعاته. وأعجب ممن ينظرون في كتابة أبي حيان كما ينظرون في الصحف اليومية فيخطون بين ما الزائدة وما النافية، ويظنون أن التحرر استطراد، وأن الإيغال استعراض.

«يا هذا: اعتاصت والله الغاية على الغاية، وانتهت النهاية إلى النهاية، وأدرجت الآلة في الآلة. فلماذا ما صار الدواء داءً، والأسرُ جُلجاء، والعطاء سلباً، والبالغة غيًّا، والرشاد غيًّا، والنشر طيا، والقبول رداء، والوصال صدا، والتمام نقصانا، والرُجحان وكُسا، والتوجه استدبارا، والتبسم استعبارا، والريح خسرا، والزيادة نقصانا، والرضى سخطا، والأمر فرطا، والمستقيم محالا، والثابت مُزالا، والطاعة ذنبا، والإجابة قلبا. وعلى هذا إلى أن ينفد القول، ووضمحل الاسم، ويبيد الفعل، وينحرف الحرف، ويُسسى التأليف، ويُطوى الضم، وينشر النشر، وتقنى العبارة، وتزول الإشارة، وإلى أن يقال للفقائل: قل فلا يقول، ويقال للسامع: اسمع فلا يسمع، ويقال للمتحرك: اسكن فلا يترمم، ويقال للساكن: تحرك فلا يتهمهم».

فلم لم يكلف أبو حيان بأن يقول إن الزمان قد بلغ نهايته وتجاوزها، فكل لحظة قادمة ادعى إلى اليأس وأقرب إلى مطلق العدم؟ لم لم يقل هذا، وهو إن قال أقصع وأفاد؟

أظن أنه لا يخبرنا عن العدم، بل هو يبينه مستخدما في بناء العدم كل ما في اللغة مما يضيف إلى السلب سلبا وإلى النفي نفيا وإلى الإبادة إبادة.

ليس في هذه السطور استطراد، وليس فيها استعراض. بل هي معاناة جسمية للفكرة المجردة تتحول بها هذه الفكرة إلى وجود لغوي مركب نقي فناء الخلويس لانقضاء البساطة أو التكرار.

من هنا صعوبة لغة أبي حيان ومائلناه فيها من وحشة. لكننا لا نعدم في هذه الوحشة الأنيس، ألا وهو الشعر الذي يستلهمه أبو حيان من تقاليد اللغة الفلسطينية وعناصرها المعنوية والإيقاعية أكثر مما يحققه بسوى ذلك من عناصر لغة الشعر.

وإذا كان النص السابق يحيلنا إلى «الإشارات الإلهية»، فالخصائص الشعرية التي أشرت إليها لا تميز كتاباته الصورية وحدها، بل هي ميزة تتحقق على نحو أو آخر في كتاباته العلمية والفلسفية أيضا. فمن الطبيعي أن تكون لغة أبي حيان ملتبسة غامضة غنية بالاحتمالات خطيرة وعرة كأنها تخفى في كل كلمة شركا، أو كأنها تحملك إلى هابوة تتوقعها دائما ولا تراها.

هذا هو الربع الذي يصيب الإنسان من كل لغة طقسية، وخصوصا حين تستخدم في نحلة سرية لا يعرف عنها أو عن أهلها شيئا فمن الطبيعي أن يتهم بعض الفقهاء أبا حيان بالكذب والزندقة.



لقد تخلفت لغة التوحيدى من المعجم السائد والنحو الشائع والفكر التابع، وانطلقت فى مغامرتها الخطرة تبني نفسها بادواتها الخاصة ففقدت هى نفسها هذا اليقين الذى تتميز به لغة تأخذ من اللغة السائدة المألوفة، وتجعل الاتصال غاية مقدمة على امتحان الأساس الذى يمكن أن يقوم عليه هذا الاتصال.

لا بد فى لغة الاتصال من اصطلاح يوجب الاتفاق، ويؤكد نفسه بالمحاكاة والتكرار حتى يتحول إلى سلطة مطلقة سواء فيها الدال والمدلول، اللغة والفكر، والشكل والمضمون.

إذا خرج الكاتب، والكاتب القديم خاصة، على هذه اللغة الاصطلاحية انقطع عن الآخرين من ناحية، ودخله الشك فى نفسه من ناحية أخرى، فيما يكتب وفيما يرى، وأخذ يقلب بين وجوه الحقيقة فيجد أن كلها نسبية، وأن أى وجه يساوى أى وجه آخر، وأن الترجيح مجازفة واليقين مستحيل.



## جائزة كفافى لحسن طلب وسعدى يوسف ويانيس إيفانديس ومحمد حمدى إبراهيم

فى العشرين من الشهر الماضى (أكتوبر) أعلنت فى القاهرة لهذا العام جوائز كفافى، فغاز الشاعر حسن طلب بالجائزة المخصصة للشعراء المصريين، وفاز سعدى يوسف بالجائزة المخصصة لغير المصريين من الشعراء العرب، وفاز يانيس إيفانديس بالجائزة المخصصة للشعراء اليونانيين. وفاز بجائزة المقال الدكتور محمد حمدى إبراهيم عميد كلية الآداب بجامعة القاهرة.

وكانت لجنة التحكيم المكونة من أحمد عبد المعطى حجازى وفاروق شوشة و محمد إبراهيم أبو سنة وكامل زهيرى ونعيم عطية و محمد حمدى إبراهيم و فريال غزول و كوستس موسكوف المستشار الثقافى فى سفارة اليونان بالقاهرة والسكرتير العام للجنة الدوائية لجائزة كفافى، قد اجتمعت فى مكتبة القاهرة يوم الجمعة الأسبق ٢٠ أكتوبر. حيث أقرت هذه النتائج وأعلنتها.

و (إبداع) لذا تهنى الفائزين جميعاً وتعبر عن اعتزازها بفوز حسن طلب نائب رئيس التحرير.

## رسالة إلى وزير المعارف العمومية\*

حضرة صاحب المعالي وزير المعارف العمومية



تفصلت فحدثت إلى في مسالتيهما في حياتنا العقلية أبعد الأثر وأبلغه إحداهما تتصل بشيخير النص العربي وجعله ملائما لطبيعة العصر الذي نعيش فيه، موافقا لمزاج العقل الحديث والأخرى تتصل بإصلاح الكتابة العربية بحيث تعصم القارئ من الخطأ وتمكنهم من أن يقرأوا الكلام كما أراد صاحبه أن يكتبه وكما يجب صاحبه أن يقرأه الناس. وما أشك في أن لهاتين المسألتين خطرا عظيما هو أظهر من أن يحتاج إلى وصف أو بيان وحسبى أن أقول أن الحياة الصحيحة للغة العربية رهينة بحل هاتين المسألتين المشككتين. وأنا لنفألت أنفسنا أشد المفالطة ونخاضها أشنع الخداع حين نظن أننا نعلم تلاميذنا وطلابنا اللغة العربية ونفقههم فيها ونصبرهم بها ونمكنهم من أن يعبروا بها تعبيراً صحيحاً عما يريدون أو ينهمروا فيها صحيحاً إذا قرأوا في الكتب والصحف أو سمعوا من الخطباء أو المحاضرين على نحو ما يميم الناس بلغاتهم وعلى نحو ما يميم الناس لغاتهم.

نشأ التفكير في تيسير النحر وإصلاح الكتابة مع النهضة الحديثة، معضداً على جهود فرنسية مثالية، في مصر وبعض الأقطار العربية. إلا أن الخطيرة العملية الأولى التي اتخذت في هذا المجال كانت سنة ١٩٢٨، عندما قامت وزارة المعارف بتكليف لجنة مشتركة من أساتذة الجامعة والوزارة، استغرق عملها سنوات كاملة، وفي نهايتها وضعت تقريراً أيدت فيه الوزارة أن تتبنى في الألف به، حتى تبين له أسبابه، «وأيسر هذه الأسباب أن يعمد الخطمون ولا يقللوا على تعليمه إلا بعد أن ينفقوه ويسبقوه ويخاضوه» (مقدمة كتاب: تحرير النحو العربي لإبراهيم محسني زاهر، دار المعارف بمصر، ١٩٤٨).

وفي ١٩٤٥ عقد مجمع اللغة العربية مؤتمراً ناقش فيه تقرير اللجنة وأجاز مشروعاً من التعديلات في التي طرحتها الوزارة في كتابها المقرة على المدارس. فإذا صبح أن لجنة تيسير النحر هذه تفككت بناءً على ما جاء في هذا التقرير بصريح العبارة، وكان له حصون سموع الكلمة، فمضى هذا أن التقرير. الذي يخلص من التقرير ومن أسم الوزير لوجه إليه. كتب في هذه السنة، ١٩٢٨، وهي السنة التي صدر فيها كتابه النظم «مستقبل اللغة في مصر»، وكان طه حسين يشغل صدارة كلية الآداب من ١٩٣٦ إلى ١٩٣٩. ولما اشترك في اللجنة أساتذة للجامعة. ويكن وزير المعارف العمومية الذي وجه إليه التقرير هو محمد حسين هيكل الذي ولي وزارة المعارف في وزارة الأحرار الدستوريين برئاسة محمد محمود فيما بين ١٩٢٨ و ١٩٤١.

وكان هيكل يرى أن إنعاش اللغة العربية وإنقاذها أساس من أسس التقدم «يكفل البلاد الرأية السريعة للتربية في حياتها العلمية والعلمية والغنية (مذكرات في السياسة المصرية ج ٢، صفحة مصر، ١٩٥٣). وما يرجع هذا الاقتراح إشارة طه حسين في رثاء هيكل في مجمع اللغة العربية ١٩٥٦ من أنه شارك في زلزاله ومصابره في تذليل اللغة للعربية وتمكينها من أن تكون ملكاً للذين يتكلمونها.

تقبل فيرج

فنحن في حقيقة الأمر لا نكاد نبذل من هذا شيئاً وقد أثبتت التجارب التي لا تقبل شكاً ولا تتعرض لريب أن شبابتنا بعيدون كل البعد أن يعرفوا لغتهم معرفة متوسطة فضلاً عن أن يحسنوها ويتصرفوا فيها تصرف المالك لها العالم بها المتقن لدقائقها وأسرارها، وشبابنا مع ذلك يفتقون في درس اللغة العربية وينفق معهم أساتنتهم وقتاً طويلاً ويحتملون في ذلك ويحتمل معهم أساتنتهم جهداً ثقيلاً. فهم يدرسونها أربعة أعوام في التعليم الابتدائي وخمسة أعوام في التعليم الثانوي ثم يصلون إلى الجامعة أو المدارس العالية وهم عاجزون أشد العجز عن أن يصوروا أراهم وخواطرم تصويراً صحيحاً بالكتابة أو الخطابة أو الحديث فضلاً عن أن يصوروا هذه الآراء والخواطير في الشعر الرائع أو النثر الغني الجميل. وقد اعترفت وزارة المعارف نفسها بهذه الحقيقة بعد أن اقتنعت بالتهجيرية بها وبلغتها الحوادث عليها فسارت إلى الذين يعنون بتعليم اللغة العربية حديثاً تسالهم فيه عن أسباب هذا العجز الظاهر وعن الوسائل التي يمكن أن تتخذ لاتقائه وتبرئة الشباب منه. وقد تلتفت سؤال الوزارة هذا منذ أشهر فيمن تلقاه. وقد رد عليه كثير من الناس في أحاديث خاصة وجهوها إلى الوزارة وفي مقالات وفصول نشرتها الصحف والمجلات. ولكني أثرت الصمت واخترت أن أقرأ سؤال الوزارة ثم لأجيب عليه لأنني كنت مستنيساً من فائدة هذه الإجابة وأثقا بأنني لن أغنى شيئاً مستيقناً أنها ستصل إلى الوزارة فيما يصل إليها من الإجابات لتقرأ أو لتقرأ ثم تحفظ بعد ذلك في مكان آمن أو تسلم إلى الإهمال الذي ينتهي بها إلى الضياع.

وكنتم محققاً في نفسي أن الوزارة لن تأخذ من الوسائل التي يمكن أن اقترحها عليها بشيء. لأن الأخذ بهذه الوسائل كلها أو بعضها يحتاج إلى جراءة قد لا تقم عليها البيئات الرسمية إلا بعد تردد طويل. ولعل هذا التردد أن ينتهي بها إلى الإحجام والصبر على المكره.

وكذلك رسمت لنفسي منذ عهد قصير خطة الإعراض عن المسمى عند الوزارة في بعض وجوه الإصلاح التي تحتاج إلى الحزم والعزم وإلى الجراءة والإقدام وإلى مواجهة بعض المصاعب التي تنشأ عن المحافظة والظلو فيها. وأثرت أن أتركه أمر هذا الإصلاح تجرى مع طبيعة التطور وتفرض نفسها على الأجيال شيئاً شيئاً. وما كنت لأخرج عن هذه الخطة التي أخذت نفسي بها منذ حين لولا أنني وجدت من حديث معاليكم ومن رغبتكم الملحة في إصلاح أمر اللغة العربية سارداً إلى بعض الأمل وشجعني على أن أعود إلى التفكير في أشياء قد تركت التفكير فيها منذ زمن بعيد. وأني لسمعيد كل السعادة مغتبط أشد اغتباط حين لاحظ أن الآراء التي سمعتها من معاليكم في إصلاح النحو والكتابة مطابقة كل المطابقة لما كنت أطبع فيه وأطبع إليه منذ أعوام طويلة. فليكن إقبال معاليكم على هذا الإصلاح فالأحسن ما مقدمة سعيدة لخطوات مرفقة إن شاء الله.

ويُقدّر لاحظت منذ أعوام في تقرير رفعتة إلى أحد وزراء المعارف السابقين أن النحو الذي نعلمه لتلاميذنا وطلابنا في القرن الرابع عشر للهجرة هو بعينه النحو الذي كان يعلم في البصرة والكوفة وغيرهما من مراكز الثقافة الإسلامية في القرن الثامن والثالث للهجرة. أي أننا نعلم النحو في هذه الأيام على الطريقة التي كان يعلم عليها منذ أكثر من ألف سنة. ولاحظت أن العلوم كلها قد تطورت وتغيرت أصولها وقواعدها ومناهج تعليمها والبحث عنها إلا علوم اللغة العربية فإنها ظلت كما هي لم تتطور ولم تتغير إلا أن يكون ذلك من طريق الاختصار الذي لا يخلل صعبا ولعله يصعب السهل ويدفع الواضح إلى الغموض.

ولم يست العلم وحدها هي التي تطورت أو بعبارة أصبح لم تتطور العلوم إلا لأن العقل نفسه قد تطور وتغير فانتج علما مختلفا لما كان ينتجه من قبل وعجز عن إساقفة العلم القديم الذي كان يسيغه العقل القديم. وبما أن شك في أننا لانستطيع التفكير في أن نعلم الطبيعية والطب على نحو ماكان يعلمهما الرازي وابن سينا أو أرسطاليس وجالينوس، ولكننا نضمن إلى تعليم النحو والصرف بنفس الطريقة التي كان يعلمهما بها الكسائي وسيبويه. ومصدر هذا التناقض الغريب خطأ في التقدير تورط الناس فيه منذ زمن بعيد ثم استقر في نفوسهم وامتزج بمقائدهم وأصبح تحويلهم عنه شيئا عسيرا، فهم قد ظنوا أن النحو هو اللغة وأن تغيير قواعده وأصوله تغيير للغة وإفساد لها. ومن حيث أن اللغة العربية هي لغة القرآن الكريم والسنة المظهرة فينبغي أن ترتفع عن التغيير والتبديل وأن تبقى التصرف فيها على أي وجه من الوجوه يعرضها للتغيير أو التطور. وأغرب من هذا أن اللغة قد تغيرت وتطورت غير مرة في تاريخها الطويل دون أن يمس ذلك لغة القرآن والحديث أو يؤثر فيها تأثيرا قليلا أو كثيرا. ولكن للناس لم يفتنوا لهذا أو لم يحفلوا به وقلوا يؤمنون بأن النحو هو اللغة وبأن تغيير قواعده وأصوله شر عظيم. ومع ذلك فليس النحو إلا قواعد يقصد بها ضبط استعمال اللغة على أقرب وجه وأيسره وقد ابتكر النحو ابتكارا في أول الحضارة الإسلامية واستحدثت قواعده بعد أن لم تكن وأختلفت في تصورها وضبطها وعرضها آراء الأئمة والعلماء فلم ينشأ عن هذا الاختلاف إفساد للغة ولم تتعرض من أجله لفطر جليل أو ضئيل. وأي خطر تعرض له اللغة حين يختلف الكوفيون والبصريون مثلا في أن المبتدأ مرفوع أو مرفوع بالخبر. وفي أن الأسماء الستة ترفع بالواو وتنصب بالالف وتجر بالياء أو ترفع بضمه قبل الواو وتنصب بفتحها قبل الألف وتجر بكسرة قبل الياء أو تعرب بالحركة والحرف جميعا أو تعرب بحركة مقدرة على هذا الحرف فيظل المبتدأ مرفوعا مهما يكن رابعه. ويستغل الأسماء الستة معربة على هذا النحو المعروف مهما تكن علامة إعرابها. وعلى هذا النحو كل اختلافات العلماء التي تشبه هذين المثالين لم تغير اللغة ولم تعرضها لسوء فلو أننا أحدثنا مذهباً جديداً في ضبط قواعد النحو وقلنا أن المبتدأ مرفوع وسكتنا عن رافعه مثلاً لما كان لهذا المذهب الجديد أثر في اللغة من حيث هي لأن المبتدأ سيظل مرفوعاً

---

كما كان فتستقيم اللغة كما استقامت دائما. ولكن هذا المذهب الجديد قد يريح التلميذ من عناء لا حاجة إليه ولافادة فيه هو عناء البحث عن هذا العامل المعنوي الذي كان يرفع المبتدأ عند البصريين وهو الابتداء أو عناء الفهم لهذا العبث الظريف الذي كان يجعل المبتدأ رائعا للخبر والخبر رائعا للمبتدأ عند الكوفيين. وما أشد حاجة التلميذ والطالب في هذا العصر الذي كثرت العلوم فيه وتعقدت ألوان المعرفة إلى أن نرويحه من العناء الذي لا يفتنى ونقدم إليه من العلم ما يستطيع أن يسيغه ونحن إن لم نفعل ذلك بفضنا إليه العلم تبغيضا وصرفناه عنه صرفا ونحن إننا قد نجحنا إلى الآن في تبغيض اللغة العربية على طلابها إلى التلاميذ والطلاب.

وما أرى أن الفتى المصري يبغض من المعلم التي يحصلها في المدرسة شيئا كما يبغض النحو والصرف والمعاني والبيان والبديع ذلك لأن هذه العلوم لا تحصل بنفسه ولا تتحدث إلى عقله ولا تلائم طبعه ومزاجه وإنما هي الغايات لتعلمه أو سبغ لا يستطيع أن ينظر إليها نظرة الجد.

وكيف نريد التلميذ على أن يفهم أننا إذا قلنا محمد أقبل فلأبد من أن تقدر فاعلا مستقرا للفعل ومن أن يكون هذا الفاعل المستقر ضميرا يرجع على محمد. وكيف نريد الطالب على أن يفهم أن هذا الضمير المستقر قد يستقر جوازا مرة ويستقر وجوبا مرة أخرى وهو في كل حال مبنى ومحل دائما محل الرفع.

كل هذا كلام لا يسيغه العقل الحديث ولا سيما في طور الطفولة والشباب فإذا فرضناه على الصبي والفتى فإنما نفرسه على الذاكرة ونكلف التلميذ أن يحفظ ما لا يفهم وأن يعيده في الامتحان كما تعيد البهائم ما تحفظ من الصيغ والألفاظ.

ومعه الأمثلة التي ذكرت أمون ما يلقى التلميذ حين يأخذ في درس النحو ولأريد أن أعرض للحركات التي تقدر ويمتنع من ظهورها التعذر أو يمتنع من ظهورها الثقل أو تمتنع من ظهورها كسرة للناسبة. ولأريد أن أعرض للحروف التي تنوب عن الحركات ولا للحركات التي ينوب بعضها عن بعض كالفتحة التي تنوب عن الكسرة والكسرة التي تنوب عن الفتحة. ولأريد أن أعرض لنظرية العامل التي تكلف التنظيم والطالب عناء ثقيل دون أن يفهمها أو يسيغها وما أكثر ما يسأل التلميذ نفسه عن هذه الأدوات التي تنصب الاسم وترفع الخبر كيف تعمل النصب والرفع مع أنها في حقيقة الأمر لا تعمل شيئا. أفلو أرحنا الطالب من هذا كله ويسرنا له أمور النحو تيسيرا وحبينا إليه دروس اللغة العربية واتحنا له فهمها وذوقها والانتفاع بها في الكلام والفهم نمرض اللغة لخطر قليل أو كثير؟ كلا إنما نعط من التلميذ عبئا ثقيلا ليس هو في حاجة إلى احتماله. وأنا واثق كل الثقة بأن إراحة التلميذ من هذا العناء الثقيل السخيف ستغير نظرتي إلى دروس اللغة العربية وإقباله عليها وستظهر نتيجة ذلك في أسرع الوقات وأقصره فيفهم الطالب روح اللغة ويذوق جمالها ويقبل عليها محبا لها راغبا فيها.

---

وتحقيق هذا الإصلاح ليس صعبا ولا عسيرا وإنما هي لجنة تتفصلون فتامرون بتأليفها وتكلفونها تيسير النحو وتخليصه من هذه الفلسفة التي كانت تلازم العقل القديم، ورده إلى طبيعته العلمية البسيطة التي لتعمل فيها ولاتأويل ولاتعقيد وماأظن أن هذا العمل يقتضى من اللجنة أكثر من شهرين وماأظن أن يكلفها جهدا يفرق الطاقة العادية للعاملين عن حب اللغة ونصح لأصحابها.

أما إصلاح الكتابة فليست الحاجة إليه أقل من الحاجة إلى إصلاح النحو ولعلها أن تكون أشد منها وأكثر شيوعا، فليس كل الناس مضطرا إلى أن يتعلم النحو ولكن كل الناس مضطر إلى أن يقرأ ويكتب، وهو في حاجة إلى أن يعصم من الخطأ إذا قرأ وكتب. وقد صورتم حاجة الناس إلى هذا الإصلاح تصويرا صادقا كل اللصق في حديثكم الذى أذعنتموه منذ حين وكبر الظن أن مصدر الشر في هذه المسألة هو بعينه مصدر الشر في المسألة السابقة فقد استقر في نفوس الناس أن الكتابة كما هي مقدسة لاينبغي أن تمس ولا أن يتأله التغيير كما أن النحو مقدس لاينبغي أن يمس ولا أن يتأله التغيير. وقد نسى الناس أن الكتابة تغيرت وتطورت وتأله العلماء بالإصلاح فلم يصب اللغة من ذلك شر ولم يلم بها مكروه. وقد أرادت الظروف أن تكون الكتابة العربية كغيرها من الكتابات السامية ناقصة نقصا شديعا يصور نصفها ويهمل نصفها الآخر، تصور حروفها الجامدة وتهمل حروفها اللينة. ونشأ عن هذا أن أصبحت الكتابة لا تكاد تغنى وهي على كل حال شديدة العسر لايمسن قراؤها إلا الذين يفهمون قبل أن يقرأوا وقد يمكن أن يقبل هذا حين تكون الكتابة مقصورة على طبقة ضيقة من الناس تمتكرها وتتفرد بها كما كان الكهان يحتكرون العلم ويستأثرون به في بعض العصور. فلما إذا فرض الدستور أن يقرأ الناس جميعا وأن يكتبوا، فلما إذا ألغت الديمقراطية هذا النوع من الاحتكار فلا ينبغي أن نطالب عامة الناس بأن يفهموا قبل أن يقرأوا ويأن يكون لهم ذكاء العلماء والمتفوقين. وإنما ينبغي أن نجعل القراءة أداة تمكنهم من الفهم لا غاية يمكنهم الفهم منها وليس إلى ذلك من سبيل إلا أن تكون الكتابة كاملة كالنطق فتصور فيها الحروف الجامدة والحروف اللينة كما أن النطق كامل يصور فيه هذان النوعان من الحروف. فنحن إذا نطقنا بلفظ كتب لا نطلق بالكاف والتاء والباء وحدها وإنما نطلق معها بهذه الفتحات الثلاث التي هي النصف اللين لهذه الكلمة فما بالنا نصورها في النطق ولاتصورها في الكتابة. وكيف السبيل للقارئ الساذج إذا رأى هذه الأحرف الثلاثة الجامدة أن ينطقها على الصورة التي أرادها لها الكاتب إلا إذا فهم قبل أن يقرأ. وكيف يتاح ذلك لغير العلماء والأدكياء من الناس.

وإذا كان الأئمة من علماء المسلمين قد فعلوا لخطر هذه المسألة بالقياس إلى القرآن الكريم نفسه فحاولوا تصوير هذه الحروف اللينة في المصحف الشريف بالنقط مرة وبالشكل المعروف مرة أخرى فما الذى ينعنا نحن من أن نمضى في

---

---

هذه الطريق التي مهدها لنا المتقدمون. أفلا يسعنا أن نصنع ما صنع أئمة القرن الأول والثاني وكيف ينكر علينا ما لم ينكر عليهم. وكيف نلام على ما لم يلاموا عليه وأيهما خير أن نسلك هذه الطريق التي سلكوها ففتم ما بنا ونحقق ما أرادوا أم تبقى حيث نحن ففصول بين اللغة العربية وبين الحياة والخصب والنماء أو نضطر إلى أن نصطنع الكتابة اللاتينية كما اصطنعها الترك؟ أما أنا فما أشك في أن الإقدام على هذا الإصلاح فرض لا سبيل إلى إهماله إلا إذا أجبنا لأنفسنا إهمال اللغة نفسها وتركها عرضة لتقلب الظروف. ولكن تحقيق هذا الإصلاح ليس من الأشياء اليسيرة فهو قد يحتاج إلى جماعة من الفنيين الذين يتقنون العلم باتنوع الكتابة والخط ويحسنون التصرف فيهما ليبرسوا هذه المسألة درساً عميقاً ثم يعرضوا ما يبتاع لهم من الطول العملية التي تجمع بين النقة واليسر والبساطة. وربما كانت المسابقة العامة من الوسائل المنتجة في هذا الأمر بعد أن يستقر رأي العلماء ويتم اتفاقهم على ضرورة الأخذ بهذا الإصلاح.

وخلاصة القول أني أقترح أولاً أن تؤلف لجنة صغيرة تكلف تبسيط النحو ورفع ما انتهت إليه من هذا التبسيط إلى معاليكم لتروا رأيكم فيه ولتعرضوه إن شئتم على هيئة أوسع وأشد تنوعاً من هذه اللجنة. وثانياً أن تستشيروا في مسألة إصلاح الكتابة طبقات مختلفة من المشتغلين باللغة العربية وعلومها فيستشار الأزهر وتستشار دار العلوم وتستشار الجامعة وتستشار المجمع اللغوي. فإذا انطلقت هذه الهيئات كلها على الأصل الأساسي وهو أن تصوير الحروف اللينة أو الحركات على أنها جزء من الكلمات ضرورة لا بد منها وخير لا شر فيه عرض موضوع هذا الإصلاح لمسابقة عامة لا في مصر وحدها ولا في الشرق العربي وحده بل في الشرق والغرب جميعاً.

وأنا أرجو أن تتفضلوا فتنقلوا مع أجل الشكر وأحسن التقدير أخلص التحية وأعظم الإجلال

طه حسين

## شهادة الجندي

السيد محمد آدم

عما وقع له في سيناء خلال شهر يونية سنة ١٩٦٧

جسٹس ایچ آر علی

۱۰ زکریا سے واپس و مقدسہ ۱۱

آیا گفتار سید محمد باقر با توجه به متن ۲۰۴ و حدیثی که در آن آمده است، می‌تواند  
در باب اول از این کتاب باشد؟

١- لجنة احياء السامع لعموم فروعها

[illegible][illegible]

الحمد لله الذي جعل العلم نوراً يضيء به القلوب ويهدي به السبل  
والعلم هو نور القلب والقلب هو نور العلم والقلب هو نور العلم والقلب هو نور العلم

فيسلمه بسلامته الى اهل بيته واولاده وجميع من له صلة به في الدنيا والآخرة واما ما ذكرناه من اننا قد سلمناه الى اهل بيته واولاده وجميع من له صلة به في الدنيا والآخرة واما ما ذكرناه من اننا قد سلمناه الى اهل بيته واولاده وجميع من له صلة به في الدنيا والآخرة

[illegible]

و اما در خصوص این که آیا این عملیات در راستای اهداف تعیین شده در سند راهبردی است یا نه، باید گفت که این عملیات در راستای اهداف تعیین شده در سند راهبردی است و این عملیات در راستای اهداف تعیین شده در سند راهبردی است.

والمعتمد في هذه المسألة هو ما ذكره في المتن من أن المصلحة العامة هي التي يجب أن تكون هي الأساس في الحكم.

كان من امر الله سبحانه وتعالى في هذه الحادثة وبعدها في الحادثة الثانية

[illegible]

\_\_\_\_\_

هذه الشهادة كان صاحبها قد سجلها في رسالة من ست صفحات، ويوث بها إلى صديقته الشاعر حسن علي الذي رافقه في السلاح، وكتب الرسالة جدياً بسبب لم يثل سخطاً وألم من التعليم، ولهذا كتب رسالته بلغة أجنبية وإملاء غريب، ومع هذا تحسّر أن لا يترك له ما رافقه بل بالتقصير، فجات رسالة وفيه قد تزلزل أصحاب القارئ بالأحوال التي تصفها بكل صديق وبراءة.

وقد عاد حسين طلب إلى هذه الرسالة في لكرى انتصارات كتير، واطلعي عليها فحريت نشرها على الفور. فاند ترا الناس شهادات القادة عن حرب يونية، دين أن يسمعو شهادات الجنود التي أصبحت حاجتنا ملحة فيها، خصوصا في هذه الأيام التي كشف فيها الغطاء عن إعدام الأسرى اليبانيين لكسرى الصيريين في حرب ١٩٦٦، وحرب ١٩٦٧. وقد اضطررنا لتجربة بعض العبارات إلى لغة مفهومة، لكن هذا حدث في أضيق نطاق ممكن.

رئيس التحرير



## ذكريات وطنية ومقدسة

أنا المقاتل السيد محمد آدم بالوحدة رقم ٢٠٢ ج٤ ويلدتي الخزندارية شرق. مركز طهطا - سرهاج.  
ولدت بالخزندارية شرق في يوم ٣٠ أكتوبر ١٩٤٦ م .

١- جندت بالقوات المسلحة المصرية في يوم ١٩٦٦/٨/٢٣ ثم ترحلت للأساس لإمضاء مدة التدريب المقدسة. وكان معي زميلي المقاتل عبد الرحمن على محمد. وقضينا معا في التدريب خمسة شهور تقريبا. ثم جاءت الأوامر بنقلنا إلى وحدتي هذه، وكانت ساعتها موجودة في الجمهورية العربية اليمنية. وعندما عرفت أنني منقول لليمن حزننا حزنا شديداً على زميلي عبد الرحمن الذي كان صديقي الوحيد في ذلك الوقت، وكنا مثل الأخوة أو أكثر لكنني من ناحية أخرى كنت سعيداً جداً، لأنني ذاهب إلى بلد لم أراه قبل ذلك، ولأنني أؤدى واجباً محتماً.

٢- توجهت إلى اليمن على الباخرة كليوباترة في يوم ١٩٦٧/٣/٦. والتحققت بوحدتي الموجودة ضمن قواتنا المسلحة باليمن. وأصبحت في اليمن ثلاثة شهور، ثم بعد ذلك جاءت لنا الأوامر بالعودة إلى أرض الوطن. ثم أعلنت الحرب على العدو الإسرائيلي الغادر، وتوجهنا إلى داخل سيناء، ووصلنا إلى منطقة شرقي الحسنة اسمها خرم، وبقينا فيها ثلاثة أيام. ثم بدأ الاشتباك يوم ٥ يونيو ١٩٦٧ وحصل القتال بيننا وبين العدو. ثم جاءت لنا الأوامر بالانتشار، وكان ساعتها القائد المباشر لي هو ملازم محمد فتحي عنان والمقاتل أرويس محمد - وهذا الاسم غير واضح في الأصل، وربما كان المقصود إدريس- وفي اليوم الأول تفرقنا بعضنا عن بعض، ثم تجمعنا مرة أخرى، ثم تفرقنا، ووصلت إلى مكان لا يوجد فيه أحد، وكنت عطشان من قلة الماء، ولقيت رجلاً عربياً (يقصد بدوياً) معه قرية ماء فوق بغير، وشريرت من القرية، ووجدت بعض الأشجار والأعشاب القليلة فنمت في هذه المنطقة، وكنت وحدي، ولا يوجد أحد معي إلا الله.

ثم في الصباح التقيت بالرائد حسن بشير، والتقيت محمد حنفي عبد العاطي وبعض من الجنود، وبقينا معا حتى وصلت الساعة ٣ بعد الظهر، ثم فوجئنا بطابور من الدبابات قادم إلينا من اتجاه العريش، وأخذنا مواقعنا للتأكد من شخصية هذه الدبابات، لكننا لم نعرف لأن الجو كان غير مستقر، ولم نتأكد إن كانت هذه الدبابات لنا أو للعدو، وقد اكتشفنا أن هناك عربية تابعة لهذه الدبابات وقفت، فكلف الرائد حسن مقاتلاً بالذهاب إلى العربية لمعرفة شخصيتها، لكنه لم يرجع إلينا، وعرفت أن العربية تابعة للعدو، واتجهنا إليها لنفسها، وقبل وصلنا فوجئنا بطابور من الدبابات قادم إلينا، فانسحبنا مرة أخرى من هذه المنطقة، وبمخلنا في الأشجار حتى مضى الوقت ووصل الليل، وكانت الساعة ٧ مساء اليوم الثاني من بداية الاشتباك مع العدو الغادر الإسرائيلي.

٣- ثم انسحبنا وتوجهنا إلى الحسنة، ومشينا طول الليل، حتى وصلنا الحسنة الساعة ٤ صباحاً، وبقينا الحسنة يوجد بها كشاف ينير المنطقة كلها، ولكن مشينا حتى فوجئنا بطابور من الدبابات واقفا صفواً واحداً، واقتربنا منه

فوجدناها دبابات للعدو، وكان بيني وبين الدبابات ثلاثة أمتار فقط، ولما عرفنا أن الدبابات للعدو أسرعنا في الانسحاب من المنطقة، واتجهنا إلى جبل شرقي الحسنة، وكل ثلاثة أو أربعة منا ساروا معا حتى لا يكتشفنا العدو. ومشيت أنا ومعى الرائد حسن والنقيب محمد حنفي، وتوجهنا نحن الثلاثة إلى جبل عال شرقي الحسنة. ووجدنا في الجبل غارا صغيرا فقمنا فيه. وفي اليوم الأول لوجودنا في هذا الغار قال لي الرائد حسن ياسيد عندما نتبول اشرب هذا البول حتى لا يفقد جسمك، مافيه من الماء، فقلت له لا يا أفنديم لأنني أن اشرب البول أبدا. وبقيت طول اليوم بدون أكل أو شرب، حتى تمعبت من شدة العطش والجوع واضطريت لشرب البول. ومضى النهار وأتى المساء حتى أتى الصباح، وفي الساعة ٤ صباحا توجهت إلى الصحراء للبحث عن طعام وماء. وفعلنا مشيت يميناً وشمالاً وللمام. ثم لقيت جندياً قتيلاً، ثم نظرت يميني فلقيت جندياً قتيلاً آخر - وتوجهت إليهما ونظرت فوجدت زمزمية فيها القليل من الماء. ثم أخذتها ورحت إلى الرائد والنقيب في الغار، ولما اقتربت منهما قال لي النقيب جيت بالماء ياسيد؟ فقلت له جيت بالماء يا أفنديم. ثم جلست معهما وقعدنا نشرب في هذا الماء القليل طوال يومين. ومضى اليوم الثالث من بقائنا في هذه المنطقة على نصف لتر من الماء. وفي اليوم الرابع في الساعة ٤ صباحا ذهبت إلى الصحراء كالعادة للبحث عن ماء وطعام. ووصلت إلى مكان فرايت عدة عربات، وتوجهت إليها ففوجئت بأن هناك حوالي خمسة عشر جندياً قتيلاً، وأخذت أبعت عن ماء وطعام، ثم وجدت القليل من الطعام والماء وأخذت ماوجدته وكان الوقت قد ضاع والساعة تقترب من الساعة صباحا، وحملت الطعام على كتفي وسرت متجها إلى الجبل عند الرائد والنقيب. وكان التعب ظاهرا على جسمي. ولكنني كنت شديداً جداً، وعندما وصلت إلى الغار وجدت الرائد والنقيب، وقال لي النقيب حنفي: جيت بالماء ياسيد؟ فقلت له: جيت بالماء يا أفنديم فأخذني في حضنهم، وقال لي: الله معنا ياسيد، رشد حيلك، ولا يكن عندك أي يأس أبداً! ثم قعدنا نأكل ونعيش على هذا القليل من الطعام والماء أربعة أيام، وبقينا في هذا المكان سبعة أيام، والعدو في النهار يمر على الطريق، وفي الليل يسلم الكشافات على المنطقة ونحن غير قادرين على التحرك خارج الغار، وفي اليوم السابع في المساء في الساعة ٩ مساءً عزمنا على الخروج من هذه المنطقة إلى منطقة أخرى. وفعلنا تحركنا بالليل ومشينا حتى وصلنا إلى مكان في الصحراء لا يوجد فيه ماء ولا طعام، وكان النهار ابتداءً ونور الصباح الجميل يشفق، ولا يوجد ولا مصفر في هذه المنطقة الصحراء الخالية. ثم مشينا مسافة للبحث عن الماء، ثم فوجئنا بتقاطع طريق يمر عليه العدو قدامنا، وكنا نسمنا من شدة العطش، ولقنا بعضنا لبعض ماالعل؟ وقعدنا معا القليل من الوقت، ثم قال لي الرائد حسن! اذهب وسلم نفسك ياسيد. ثم قلت له: أنا أموت في مطرعي، ولا أسلم نفسي أبداً. ثم قال: أنا أسلم نفسي. ومضى ثلاثة أمتار، ثم وقف، ثم رجع إلينا مرة أخرى وقال: لن أسلم نفسي أبداً، والله معنا، وإن الله مع الصابرين.

٤- وقعدنا قليلاً من الوقت، وكانت الساعة تقرب من العاشرة صباحاً. ثم نهضنا وتركنا المكان للانتقال إلى مكان آخر. ومشينا في الصحراء حتى وصلنا إلى مكان بجوار جبل عال، وبقينا قليلاً في هذا المكان أنا والرائد والنقيب. وكان باقياً معنا عليه سردين، ففتحنا علبة السردين بظلمة (حصاة) لها سن مثل سن السكين للحادة. وكل واحد منا شرب بعض الماء وأكل القليل من السردين ومعدنا الله. ولكن الرائد بقي قاعداً ولم يعد قادراً على المشي، لأن رجليه تورمتا وربما

شديداً. ولقيت أنى ساموت فى هذا المكان إذا بقيت قاعدا ولم أبحث عن طعام، فطلبت أن نمشى نحن الثلاثة، لكن الرائد غير قادر على المشى أبداً، فقلت لهما أنا ماشى أبحث عن ماء وطعام، فقال لى الرائد حسن رايح تجي لنا بماء وطعام ياسيد؟ فقلت له أيوه يا انتم. ولكن كان القدر قد سبق، وإن الله على كل شىء قدير.

٥- مشيت فى الصحراء التفت إلى اليمين والتفت إلى اليسار وإلى الامام وإلى الخلف ولم أجد ماء ولا طعاماً، حتى وصلت إلى مكان، ووجدت على الطريق الذى كنت أمشى فيه تقاطع طريق يمر عليه العدو فسرت جنب جبل عال، وكان الجو حاراً جداً والشوب ينشف العديد، واقتربت من تبة (رؤية) عالية جداً تحجب الشمس ويجانبها ظل كثير بارد جداً، فخلعت جميع ملابسى وعملت حفرة بطولى، ونمت فيها وأملت الرمل على جسمى العارى، لأن الرمل كان بارداً لتقليل الحرارة المرتفعة، حتى تمر حوالى عشرين دقائق وتسخن الرملة، فقمعت وكنت بنست من شدة العطش والجفاف، وكان الله ساعتي عالماً بى، ولكن لبست ملابسى وقلت لنفسى أروح أسلم نفسى للعدو وأكون أسيراً. وفعلت مشيت فى اتجاه العدو، ولكنى كنت متردداً وأنا أمشى، وقبل ماضل للعدو، شعرت بحاجة قالت لى التفت إلى الورد، وفعلت التفت إلى الورد، فرايت شيئاً عبارة عن بيت أو شجرة، فقلت أذهب إلى هذا الهدف، إذا وجدت فيه شيئاً يؤكل أقعد بجانبه، وإذا لم أجد فيه أى شىء يصلح للأكل انام فى الظل حتى أموت ولا أسلم نفسى للعدو. ومشيت فى اتجاه هذا الهدف، وعندما اقتربت منه وجدته عرية، فذهبت إليها ولم أجد بجوارها أى ماء. وبقيت ادور حولها كالرجل المشتاق لزيارة الرسول، ولم أجد ماء ورفعت سقف العرية وفتحت غطاء الرياثير (الجهاز الذى يبرد المحرك) فلقيته مليان بالماء، فنزلت وأتجهت إلى أسفل العرية لالتح حنفية الماء (للصنبور) الموجودة أسفل العرية، وفعلت فتحتها وزلت الماء وقعدت أشرب حتى أطمأت عطشى، ولكن الجفاف لم يفارق حلقي دقيقة واحدة، وظللت أشرب، ونمت فى ظل العرية، وملا ثلاث زمام (الزمنية قريبة ماء صغيرة مخصصة للجنود)، وكان هذا الماء آخر الموجود داخل العرية، وكان المساء قد نخل، وقلت لنفسى أروح للناس الذين تركتهم فى الجبل وكنت قررت فى سميميرى ألا أرجع إليهم أبداً إذا لم أجد الماء. فلما وجدت الماء قلت أرجع إليهم، وفعلت مشيت فى طريق غير الطريق الذى جئت منه، ووصلت إلى المكان الذى تركتهم فيه، فلم أجدهم أبداً، وكان الليل قد دخل، ولا أحد يرى الثانى، وذهبت فى الطريق الذى سرت فيه أولاً، وأنا ماشى أذكر الله ولا أفكر فى أى أحد غير الله. وشعرت بأن هناك شخصاً يقول: فى حد ماشى؟ فقلت له: إنت مين؟ فقال بصوت منخفض جداً: أنا حنفى؟ فقلت له: أنا السيد. وذهبت إليه، وقبل ماضل إليه قال: جيت بالماء ياسيد؟ فقلت له: جيت بالماء، واقترب أهدنا من الأخر. وأخذنى بالحنف، ولكن الدموع تتسرب من عينه، وقلت له: فىن الرائد حسن؟ فقال لى وهو يبكى: الرائد حسن تولى إلى رحمة الله، وهو موجود تحت الشجرة هناك. وسرت أبكى على الرائد حسن الذى لم ألقه بالماء فمات من العطش، بعد أن سأل النقيب عن الماء ثلاث مرات، ولكن الماء لم يكن موجوداً، فخرج سر الله. وكان النقيب قد نشف حلقه - ولم يعد يتكلم، وقعدت أطمعه وأسقي من الماء حتى الصباح، وكانت صحته قد تقدمت، وقال لى أنا كويس ياسيد، وأقدر أعيش معك، قم بنا نمشى، ومشينا حتى وصلنا إلى المكان الذى ذهبت إليه قبل ذلك، ووجدنا التقاطع أمامنا، فقال لى اذهب بنا إلى العرية التى كنت عندها ياسيد. وفعلنا ذهبنا إلى العرية، وقعدنا فى ظلها، حتى كان الظهر قد نخل، وجاء إلينا رجلان بملايس

المجدان، وقالوا لنا نحن جنود مصريون، وتقدموا إلينا، وقالوا معنا أربعة جنود آخرين، وذهب واحد منهم وجاء ببقية الجنود، فأصبحنا ثمانية أفراد، وقعدنا تحت الحرية حتى وصل الليل، وبتنا حتى الساعة ٤ صباحاً، فقمنا ومشينا في اتجاه القناة، حتى عدنا التقاطع، وبخلفنا منطقة غربية صحراء توجد فيها عدة طرق، وقعدنا لا نعرف أين نذهب، وبعد ذلك قال لنا النقيب، محتاج اثنين يذهبون إلى الطريق لمعرفة هل هو أسفلت أم مدق في الرمل؟ ووقع الاختيار على أنا والمقاتل حسن. وذهبنا إلى الطريق حتى لقينا عربة واقفة وجنبها جندي قاتل. وعند وصولنا بالضبط، فوجئنا بأن هناك عربيتين قادمتين إلينا من اتجاه القناة عربة جيب وعربة ملاكي يحتويان على عربة قائد إسرائيلي كبير. ومرت العربتان. ونظروا إلينا ويعينهم في عيبتنا، ولكن مشوا على طول ولم يلقوا. ولما مشوا تركنا الطريق وذهبنا إلى زملائنا الموجودين في انتظارنا.

٦- وقابلنا النقيب، وقلنا له إن الطريق أسفلت، فقال لنا إن هذه المنطقة اسمها "بئر تمادة"، ويوجد بها غراب ماء ممدود من القاهرة. وتركنا المكان حتى وصلنا إلى منطقة توجد بها ورشة كبيرة، وجانبها عنبر، فقعنا في العنبر ثلاثة أيام. وبعد ذلك في آخر نهار اليوم الثالث تركنا المنطقة.

٧- ومشينا حتى وصلنا إلى منطقة توجد بها سرية طبية ميدانية، فقعنا فيها وكانت على بعد ٣٠٠ متر من الطريق الذي تمر عليه العريات الإسرائيلية، وقعدنا في خيمة هندي، وبدانا نتجول في السرية الطبية للحصول على طعام وماء، ورجعنا وجلسنا في الخيمة، وكان مجموعنا ٩ أفراد، وكان يوم الجمعة، وسمعنا صوت عربة تقترب منا، فقلنا إن العربة على الطريق. وبعد لحظات خرج واحد منا ليتأكد من شخصية العربة، فوجد أنها عربة جيب للعدو، فعاد وأخبرنا بذلك، ولعلا جات العربة ووقفت بجانب الخيمة، ونزل منها جندي للعدو، ونظر داخل الخيمة فوجدنا، وانسحبت العربة إلى الوراء، وجاءوا بالسلاح وعمره وطلعوا فوق التراب، وأخذوا مواقع لضرب النار علينا، ونحن داخل الخيمة محاصرين، وكل واحد فينا لا يظنق إلا بشهادة أن لا إله إلا الله، وأنا كنت أردد ذلك دائماً في لهجة واحدة، وأذكر الله سبحانه وتعالى، وبدأ العدو لضرب علينا النار، وضرب أول نذعة فلم يصب أحد منا، وضرب مرة أخرى ومرة أخرى فأصيب واحد منا وهو عبد البصير، وزعق بصوت عال، وقال إحنا مسلمين! فقال واحد من العدو أطع بزه يا مصري! وفعلنا طلعنا من الخيمة واحد وراء واحد. وقالوا لنا! كف صفا واحداً فوق التربة يا مصري! فقلنا إن العدو سيوقتنا صفا واحداً ليضربنا بالنار! لأن واحداً من الجنود الذين انضموا إلينا كان في مجموعة عملوا معها هكذا من قبل وكان هو مصاباً، وكان بجوار كتبه التي يريد العدو أن تفت عليها واد كبير، فخنقنا من القتل ورمينا أنفسنا في الأرض، وجرينا إلى الوادي وبقيتنا نجرى حتى وصلنا إلى منتصف الوادي، وصعدنا إلى الجبل، وابتدأنا نرتفع ونظهر للعدو، ولما ظهرت شعرت بطلقة قد مرت بين شعر رأسي، ونمت على الأرض، وقال لي المقاتل عبد الفتاح أنت أصيبت ياسيد؟ فقلت له: لم أصب والحمد لله! وصعدنا إلى الجبل ليتأكد من العدو وقعدنا لئلا من الغائب منا ومن الذي أصيب، فلقينا أن عبد البصير غير موجود معنا، وبعد دقائق وجدنا شخص قادم إلينا، فوجدنا أنه هو عبد البصير. ولما حضر قال لنا: أنا كويس والحمد لله، ولايكن عندكم شغل على، ولكن وجدناه مصاباً، وبدانا نغير له على الإصابات، لأنه أصيب بثلاث طلقات جات في اللحم، ولم يصب

العظم باذى، وبغيرنا له برباط ميداني حسب الإمكانيات الموجودة معنا، ويعد ذلك أطمأننا على عبد البصير وحمدنا الله على أن أحدا لم يقتل برصاص العدو.

٨- ويعد ذلك تركنا المنطقة في المساء، ورحنا إلى منطقة أخرى ومشينا بدون ماء أو طعام ومحمّلين، ونذكر الله. وبتنا في الصحراء، كل واحد نام وهو قاعد يفكر في الذي خلق السموات والأرض حتى أصبح الصباح، وأبتدأنا نتحرك وبتوك المنطقة إلى مكان آخر، ومشينا خطوة خطوة من شدة العطش والجوع، حتى وصلنا في منطقة على الطريق يوجد بها غراب ماء معدود من القاهرة، ولم نجد به ماء وذهبنا إلى مكان آخر ورحنا إلى مكان بجوار جبل عال، وقعدنا جنب الجبل للاستراحة، ويعد دقائق اكتشفنا أن شخصاً قادماً إلينا من فوق الجبل، ولما وصل الرجل العربي قال لنا: «أنا جاي من فوق الجبل لأن أنتم كنتم ماشيين في اتجاه المطار، وهو مطار المليز شرقي القناة». ونظرت إلى الرجل العربي فوجدت في جنبه نظارة ميدانية عسكرية، وأخذنا وذهب بنا إلى بيته، وقدم لنا الطعام والماء، وبتنا عنده، وقلت في نفسي إن هذا الرجل قد يكون مخابرات مصرية، لأنه مهتم بنا جداً. وفي الصباح ذهب بنا إلى واحد عربي آخر، وقال لنا هذا العربي: أنا لازم أقتل واحداً منكم؛ فقلنا: ليه يا عربي؟ فقال العربي بأن فيه جماعة عدوا من هنا قبلكم وقتلوا أحد العرب، ولازم نأخذ منكم الثأر.

٩- قلنا له: طيب! ونحن ذنبنا إيه؟ لكن العرب علفوا عنا، ولم يقتلوا أحداً منا، وأخذنا شاب عربي صغير السن ومعه جمل، وسرنا وراءه في الجبال والمنخفضات والمرتفعات، حتى وصلنا إلى جماعة عرب، وأحضروا لنا الطعام والماء، وأكلنا وحمدنا الله على ذلك، وبقينا نتنقل من مكان إلى آخر، ومن عرب إلى عرب حتى وصلنا إلى شاب عربي يرغب الغنم وسلما عليه وقلنا له إننا في حاجة إلى ماء وطعام، فقال لنا الشاب إن هناك واحد اسمه سالم موجود في الخيام، وروا له وهو يذهب يكم إلى أن يوصلكم إلى مصر. وفعلنا رحنا إلى العرب وسألنا عن سالم فوجدناه، وقعدنا عنده وقام الرجل بذبح كبش صغير، وجاء لنا بالطعام وأكلنا وشربنا الماء والشاي. وقال لنا العربي إننا سنذهب إلى الحاج سلمى.

١٠- وفعلنا ذهبنا الساعة ٧ مساءً إلى الحاج سلمى. المصاب ركب الجمل، والسليم مشى على قدمه، وصلنا الساعة ١٢ مساءً، وعند وصلنا قام الحاج سلمى بذبح كبش وجاء لنا بالطعام، ولقينا عدة جنود موجودين عند الحاج، ونمنا ساعات، ثم استيقظنا الساعة ٢ بعد منتصف الليل، وتركنا المكان وذهبنا في اتجاه الإسماعيلية، وهلمنا للمصابين على ظهور الجمال، والسليم مشى على أقدامه حتى طلع الصباح، وقعدنا وتناولنا القليل من الطعام والماء، ثم مشينا مرة أخرى، وكانت الجمال قد سبقتنا، حتى ابتعدنا عن خط سيرها، إلى أن وصلنا شرقي البحيرات المرة، وفرحنا لأننا رأينا الضفة الغربية لقناة السويس، وكنا في هذا الوقت عشرة أفراد، وكان قد دخل المساء، واختلفنا على الوقت الذي نغير فيه القناة، بعضنا يريد أن يعدى الساعة ٩ والبعض الآخر يريد يعدى الساعة ٢ بعد منتصف الليل، حين يكون العدو نائماً تماماً. ومشى ستة أفراد، وقعدت أنا وثلاثة جنود لتعدى القناة بعد منتصف الليل، وعند هذا كان الليل قد دخل وجاءت الساعة الواحدة بعد منتصف الليل، وقلت لزملائي قوموا بنا لنمشي في اتجاه القناة، وفعلنا قمنا ومشينا حتى وصلنا إلى

قرب الطريق، ولكن كنا عاملين حساب أن يقابلنا العدو في هذه المنطقة الأمامية بالنسبة للعدو، وقبل وصولنا إلى الطريق فوجئنا بدورية إسرائيلية تقف بالمرور على الطريق فارتيمنا على الأرض بدون حركة، حتى قطعت الدورية مسافة كبيرة، ونهضنا ومشينا في اتجاه القناة، وعدينا الطريق وكذلك السكة الحديد، وبعدها فوجئنا بكشاف متجه إلينا، ففترقنا أنه تابع للعدو ولكن اكتشفنا أنه مصري تابع لقواتنا المسلحة. وبعد مائة فرقة نلتهرب من هذا الكشاف تجمعنا مرة أخرى بعدما تحول الكشاف بعيدا عنا تماما، ومشينا في اتجاه القناة حتى لقينا أنفسنا فوق شط قناة السويس في منطقة الإسماعيلية، ونزل جندي إلى الماء وغرف لنا فشرب كل واحد قدر ما يستطيع لأن الماء كان مالحة جدا. وقعدنا على الضفة الشرقية لقناة السويس وبعد قليل من الوقت سمعنا كلاما على الضفة الغربية، وعرفنا أن هناك جنودا مصريين غرب القناة، وقال لي زملائي: إنده عليهم ياسيدا! وفعلا زعقت لكن بصوت منخفض جدا خوفا من أن يسمعون العدو، وقلت: يادفعا (ياعسكري) ياللى على الضفة الغربية. إحنا أربعة جنود مصريين زملائنا عاوزين نعدى القناة. فقال لنا: اثبت مطرحك، ولا واحد يتحرك منكم حتى أبلغ الضابط الموجود. وحضر الضابط وقال لنا: إنتم مين؟ فقلت له: إحنا أربعة جنود مصريين عاوزين نعدى قناة السويس فقال لنا: طيب عوموا وعدوا. فقلت: يا أقدم أكثر زملائي لا يعرفون العم أبدا! فقال لي: عدى إنت، وخلى زملائك يذهبوا إلى الجنوب. وفعلا خلعت ملابسى وعديت قناة السويس حتى وصلت إلى الضفة الغربية، وكنت حمدت الله على الوصول، وبحثت لقائد المنطقة أو قائد الوحدة الموجودة في هذه المنطقة وقعدت معه حتى وصلت إلى وحدتى التى كنت غبت عنها ثلاثين يوما، فقلت زملائي القدامى، وكان لي زميل اسمه نصر، وزميل آخر وصديق افترقت عنه من أربعة شهور وهو عبد الرحمن، وعدت إلى أحضان زملائي وأصدقائى وأخوانى الأعزاء.

هذه هى الذكريات التى أن أنساها أبدا؛ لأنها ذكريات وطنية وغالية علينا جميعا.

والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته. وإن شاء الله سبحانه وتعالى عز وجل الذكريات القادمة تكون منتصرين ومخلصين الأرض التى يحتلها العدو

الخانكة في ١٩٧٢/٧/٢٠

## محمد برادة

كنتُ أعرفُ أنك يَمَعْتُ ، منذ أشهر ، صرَبُ اصقاع  
«شُعْبُ المَوْثَى اللَّائِيصِ» لثُلُثِ عَلَيْنَا مُتَكَمِّلاً ، وَرُبِمَا  
سِاخِراً ، من هذه الدُّوامة التي تَلَفُنَا حيثُ الجمجمة ولا  
طحين ..

أَتَذَكُرُ ، ثَلَاثِيّاً ، اللحظات المضيئة التي تعارفنا فيها  
خلال المرحلة الأخيرة من الدراسة الثانوية بمدارس  
محمد الخامس (1955) : كتب طه حسين ، والعقاد ،  
وسلامة موسى نُدبَالِهَا ، ثم فجأة رواية «الحي  
اللائيبي» ، ويمتدُّ الحوار . حُجِّلَكَ العميق يُرَارِي حساسية  
مرهفة وأُفْتَتَاناً بالكلمة والشعر . بدايات متلعثمّة تسج  
تَوَاطُؤاً بَيْنَنَا .

تَرحَلْ إلى سوريا وأسافر إلى مصر . بعد خمس  
سنوات ، تَلَقَيْتُ من جدي في المغرب . أحلام شاسعة  
بِالتَّغْيِيرِ والثَّوْرَةِ ، الأدب يجب أن يكون جديداً أو لا  
يكون . لِنُكْنِسْ كُلَّ الأصنام ... جميع الآمال كانت تَبدو  
دانية القُطُوف . لكن النِّبَال تاتِي من حيث لا تَتَوَقَّع . أخوك  
الشاعر مصطفى المَعْدَاوِي يرحل وهو في مُستَبح  
الشباب بعد أن تحصّلت الطائفة التي كانت تُعَلِّمُهُ إلى  
المغرب . اعتقالات 1963 والمصاعبات والجُمُعة التي  
سُتْطَوِّلُ للناضِلِينَ وأصدقَانَا الصائِنِ بالتَّغْيِيرِ . والدُّرُكُ  
المشلول يلازم الدَّارَ ، سنواتٍ ، بأحد الأحياء الشعبيّة في  
الدار البيضاء ..

تبدأ صداقتنا دورة أخرى: عبر جراحات الوطن  
«المستقل» وعبر صروف النّهم . وتكون الكتابة ملجأ  
لكلّنا ، بل لجموع جيلنا «المؤثّر» كما أسميته مستوحياً  
إحدى قصائدك .

## موت الشاعر\*

\* في نهاية الأسبوع الأول من هذا الشهر رحل عن عالمنا الشاعر  
المغربي أحمد المجاطي الذي يعد في الطبيعة من الشعراء العرب  
المجدين . وكان المجاطي يعمل أستاذ الأدب العربي في جامعة  
محمد الخامس بالرباط ، وكانت تربطه بالشعراء المشاركة روابط  
قوية . وقد اتصلت إذاعة طنجة برئيس التحرير بتلغيه النبا الأليم .  
فكان أول من علم به في مصر . وفي ذلك الوقت كان الكاتب والناقد  
المغربي الكبير محمد برادة ، وهو من أقرب المقربين للشاعر الراحل  
، في القاهرة يشارك في الاحتفال بالدفن الترحيبي، قدّمته «إبداع»  
للكتاب عن الشاعر . وقد لبى الاستاذ برادة الدعوة مشكراً.

لن أتحدث عن «مثنانا» في طحان وفاس حيث أرغمتنا على التدريس، ولأن تنقلاتنا وصدقاتنا مع طلاب الكلية، ولأن مجالسك وطقوسها الإمتاعية الباخوسية، ولا عن معارضتك للحدائث المنساقين وراء مؤسفة المفاهيم والبيانات المججلة، ولا عن صلابتك المنبقة من نسوغ الدار البيضاء المقاومة... لكنني أريد أن استعيد (هل أدرى بذلك جميعتنا في غيابك؟) تلك العلاقة المميّزة بينك وبين الشعر، وبيننا - نحن القراء - وبين قصائدك.

لم تكن تستيقظ القصيدة - هي تدق أبوابك فترات ومرات وانت مُعرض، مُراوغ، لأن لحظة الكتابة مصحوبة لديك بألم لا تُطيقه؛ ولأن الكلمة جزء من وجدان مؤازر بالمزن، ممتلئ بثُصور الشجن الجميل التي اختزنَتها، تُدأري طلائع القصيد وهي تلاحقك، فتستسلم لها بين الرشفة والأخرى، بين نغمة تتبع من ناي وموأل يحرك الأعماق. وعندما تقتنع القطع الأول وتحمسه مطلقاً أوكاد، تسارع إلى ورقة مدعوك في الجيب، أو إلى غلبة اللُباب تُقْرِدها لتخط الكلمات المرتعشة قبل أن تواصل مطاردة اللطامع الأخرى، وقبل أن تبدأ رحلة المعادة والتفتيح وإحكام البناء.

كنت أجمن لحظات العذاب تلك عندما تبدو، كما قال صديقك الملتقى «على قفرك كأن الريح تَحُفُّ(ك)».

نتنظر، على مهل، للقصيدة التالية. أحياناً، يطول انتظارنا لكننا بحاجة ماسة إليها، لأنها ستُصعد ما عشناه شتية، مؤزماً، غامضاً، خلال الستينيات والسبعينيات الكالحتا. كنت أدرك أن قراءك، من الشباب خاصة، ينتظرون قصيدتك ليحفظوها ويريدوها ويتعرفوا فيها على كلمات تصوغ خيبتهم، يأسهم

وسقوطهم. ترفض سطوة التسلطين ولكنت لا تُنشد لِقَاوُلُ كاذب. من قرارة المأسويّ وجنازئة الحداد، وردمات اليتم، تتخلق قصائدك مجلّة بموسيقى الأعماق وتواشى البُوح.

أتذكر، عندما كنتُ تلح عليك لتقرأ القصيدة الطازجة أمام جمهور الطلاب: كنت تعتذر لأن الإلقاء أيضاً لحظة عذاب بالأسية لك. لكننا نلح ونستدرك، وعندما تعتلى المنصة، يكون وجهك مُحْفَرَجاً، وعيناك العسليتان بأهدابهما الوردية تنظران إلى المدى الأبعد، قبل أن يصلنا صوتك ذو الرعشة المنون التي ترجّ الأعماق. تهمس بقصائدك ولا تزغ، فينتقل الحضور إلى رهاب الشعر مستسلمين لسمره وقدرته اللذين يقطعاننا من المؤلف ومن بشاعة الواقع المفروض.

أحار في تحليل التواشج القوي بين قصائدك وبين أفق انتظار قُرأتك في الستينيات والسبعينيات. هل لانه شعر يَدْرُخ لباطن مكوم ويكشف صوت سريرة مثنفلي؟ عناوين قصائدك علامات موحية نستعيد من خلالها، محطات التاريخ الآخر، تاريخ المهزومين بالقهر والقمع وتزييف الحق؛ الغروسية، سبئة، القدس، السقوط، الكلمة.. هل هي جريمة أن يتعلق، جيل ينتسب للشعب الذي بذل دمائه في سبيل الاستقلال، بحلم التغيير، وتجديد الهوية وإنصاف القراء؟

كانت كلماتك تقتنع اللحظة الكاشفة، وتُكَنِّز كثافة الإيحاء، وتُحَيِّن المرجعية عبر واقع قُرأ، مشتعل: سبئة المسببة «بلا حول ولا قوة»، حاصرة جبال الريف تتدرف، لاتزال، من جراحات الثورة المفتالة، جنازة المناضلين القتوليين في وضخ النهار... ثم الأشياء التي



تليّسك، (تليّسنا) عند كل مساء ، لتأخذنا إلى قرارة الدنّ  
حيث تحاصرنا الهلوسات وأحلام اليقظة ، وتفصلنا ،  
مؤقتاً ، عن القضية ، فلا تلبث أن تعترف باسمنا جميعاً:

تليّسنة الأشياء،

حين يرمعل النهار

تليّسنة ضوارع المدينة

أسكنة لغة قرارة الكأس

أهيلك شبحي

سرايتا

أرقص في سلكة العربا

أعشقت كلّ هاجس غفل

وكلّ ندر

أسيرة

أبحر في النتيجة الفقيرة

أصالح الكائن

والمكن والمحال

( تسليّنة الكأس ولا تسفين العبرة

هل هي مسألة جيلنا أم مسألة كل الأجيال؟

كيف نستطيع أن نكون داخل هذا العالم ، داخل هذه  
الشبكة من العلاقات المعقدة ، وأن نرفضها في الآن  
نفسه؟

هل الرفض يكلّي؟ لا يكون للرفض معنى إلا بعد  
الانتماء ، لكن هذا العالم الذي ننتمي إليه لا نجبه كما هو

، وهو يبدو أقوى من رفضنا ، لأنه قائم ، مؤثر في كل  
شيء ، وله قدرة حريائية على الاستمرار رغم تبدلاته  
الجزيئية . ما معنى الرفض ، ومتى يكون مُمكناً ؟ هل كل  
رفض يقتضي أخلاقاً أخرى ، أخلاقاً مُغايرة؟

مع تقدم العمر ، وتراكم السنين ، ندرك أن «الحقيقة»  
معقدة لا يمكن أن تُسمّى دفعة واحدة ، على افتراض  
أننا نستطيع أن نُكتسب جوهرها ... من ثم ، يبدو  
الإبداع ، الشعر ، ملجأً نحني به ونُخفي وراء لُبساته،  
لنقول ونهمس بما لا يتحمل «المطمنون» قوّله. هكذا ، من  
سديم اللغة المضاع ومن سديم المواضعات والتناقضات  
، تُنبثق كلمات الشعر مُلجئة ، متلا لثة ، مُقتنصة للقابع  
في الأعماق يُتّزى شوقاً إلى شمس القلوب المُصغية.

كانت القصيدة الحديثة ، في مغرب ما بعد الاستقلال،  
بذرة حبلى بالرفض ، مملنة للعصيان . وكنت يا أحمد  
مع أصفياء آخرين (السرغيني ، وعبد الكريم  
الطيطال، ومحمد الخمار الكنوني) تتلمّسون الطريق  
إلى اللغة الخلّاقة التي بدأت تمدّ جسوراً وعيدة من  
الخليج إلى المحيط ، عبر أصوات السياج ، والبياتي ،  
وإدوينس وخليل حاوي ، عبد الصبور وأحمد  
عبد المعطي حجازي.. كانت كل الأحلام ممكنة ، وكان  
الشعر نكيتاً على طريقها . الآن ، هُزّدت الانكسار نسيج  
أحلامنا ، وتهدأت شعارات حملت حماسنا .. لكن الشعر  
- شعرنا خاصة - كان يستشعر الخيبة والإحباط . منذ  
البدء ، عُذّبت للرجوع «بخفيّ عيني» . لم يكن يعادل حبك  
للحياة سوى ياسك منهم . لم تكن تجبر بشيئك ولم تكن  
تُخافُ به . كنت تُراهن على المدى الأبعد المنبثق من

المبدعين لاستِنبات لُغَةٍ غير مُفرغة من ذاكرتها ، غير  
مفصولة عن أحلامها . هذا هو افق الالتقاء معك ، رغم  
الموت، عبر مسيرة الشعر والإبداع ، عبر ابتداء اللغة  
ومبداً بجمولات الفكر المتتقد ، الرافض لأعداء الحياة .  
وهي نفس الطريق إلى استعادة الذات المشروخة التي  
لا تجد عزابها إلا في البكاء ، كما قلت لصديقك:

( أ ) حسداتٍ ضمّما غطاء

نمصيله ما نمصه

شعره تهنينا بكاء

شاعرنا العزيز أحمد المجاطي (المعداوي) ، هل  
أقول وداعاً أم أقول إلى اللقاء ؟

الطبعة 17 أكتوبر 1995

جذوة القلب ودفق الشعور. وكان اقتنائك بالكلمات  
المعتقة، المكتنزة، يعلو بقصائلك على الأنثى رغم  
انتسابها إلى طزاجة الساخن الملتهب.

ها أنت ، في موتك ، تبدأ دورة جديدة لا أشك في  
أنها ستنتصفك. مسافة الموت ، كالسيف الهذء ، تمحو  
الحزانات وأوهام التسابق واحتلال المواقع على خريطة  
الشعر. لا تعيش القصيدة إلا بما تحمله وتستثيره  
وتشغله من حرائق.

هل أجازف إذا قلت إن قصائلك تأوى شذرات من  
ذاكرتنا الممرقة التي راغبت على الحلم وعلى تصوير  
المواطن من وصاية الأسياذ؟ من ثم ، يبدو كل استئناف  
للحلم مشدوداً إلى لمة كلمات للشعراء وإشرافات



أحمد المجاطي

(٥) القدس

رأيتك تدفني في الريح

صحتك عرافة المنة

ونلتحقين صمتك

\* من ديوان الفروسية، منشورات المجلس القومي للثقافة العربية ١٩٨٧.

---

خلقه أعمدة الشيايبك

تصبين القبور

وتشربين

فتظما الاعتابه

ويظما كل ما عتقت

من سحبه ومن اكوابه

ظمننا

والردي نيكه

لأهين نموت يا عمه

تحر هناهر الثمبان

خسر عيونك

الأشيه

وتشمخ لى شقوق التيه

تشمخ لسعة العقربه

وأكبر من سمائك

من صفاء العقد لى عينى

أكبر

وهيكه الأجدبه

أيا بابا إلى الله

أرضى

من أين أتيتك

وأنت الموت أنت الموت

أنت الميتك

الأصم

مددت إليك فجرًا من هينى

للردي وغمسته بحرائى

بهطن الحوت

فأله عشوق نهضت بقلبي

---

فمن دم الصحراء  
وأى رجاء  
تفسخ من نقاء الموت  
أشعل ظلمة التابوت  
فمن عين  
لجنته إليك مدقونا  
أنور بضحكة القرصان  
وبلس الفجر  
فمن وهران  
وصمتي الرب أبجر من ضارفي مكة  
أو طور سيناء  
ولتفتين لا يبق مع الدم  
غير حجر من نواصيته  
وغير نعام رداء  
وليل من حريق الموت  
فمن جراح الخيبة  
تصبين القبور  
وتشربين  
لتظلم الصحراء  
ظمنا  
والردى إليك  
لأين نموت يا عمه

---

دعيت من قبل مؤسسة غاندى للابحاث<sup>(١)</sup> واكاديمية  
بروشاد<sup>(٢)</sup> بالهند للمشاركة في ندوة دولية عن «غاندى  
ومستقبل البشرية» بنوبلوى فى الفترة من ٢٢ إلى ٢٥  
سبتمبر ١٩٩٥ وذلك بمناسبة الاحتفال بمرور مائة  
وخمسة وعشرين عاماً على مولد غاندى.

وقد جاء فى ورقة العمل المرفقة بالدعوة أن غاندى  
لا ينتمى فقط إلى الحاضر أو إلى وطنه، لأنه إذا كان  
الأمر كذلك فإن صورته الخالدة، عبر الزمان، تدب  
وتبهت، وواقع الحال أن غاندى قد تجاوز عصره عندما  
دلل على فاعلية «اللاعنف» أو «المقاومة السلبية» فى  
مواجهة الظلم الاجتماعى والسياسى، وعلى ضرورة نقاء  
الوسائل فى علاقتها بالغايات، وعلى الصد من الرغبات  
فى مواجهة تحديات البيئة. وقد انعكس تفكيره على رؤيته  
للمستقبل واستجابته لمتطلبات الشعب. وكان يعلم بعالم  
جديد يخلو من الفقر والاستغلال خلواً أبدياً، وحياة  
إنسانية محكومة باللاعنف والمحبة، ويانتهى الصراع بين  
الإنسان والطبيعة.

وتدل ورقة العمل على فاعلية هذه الرؤية الغاندية بأن  
مارتن لوتر كنج قد تبنى هذه الرؤية لمقاومة العنصرية  
فى أمريكا، و«لينغ» هانوسا للتخلص من الدكتاتورية فى  
بولنده، وإعادة جورباتشيف إلى السلطة. ومن أجل  
ذلك قال نلسون مانديلا عن غاندى «ينبغى أن نتذكر  
على الدوام أن فلسفة غاندى قد تكون مفتاحاً لبقاء  
البشرية فى القرن الواحد والعشرين». وقال اينشتاين  
«قد يصعب على الأجيال القادمة تصور أن مثل هذا  
الرجل بلصمه وشخصه كان يطمح هذه الأرض». وقال  
تويغنى «فى هذه اللحظة الخطرة من تاريخ البشرية  
ليس لدينا سوى طريق غاندى فهو الطريق الوحيد  
لخلاص البشرية».

وقد دارت أبحاث الندوة الدوائية ومحاوراتها على  
خمسة محاور:

## رؤية هندية لـ مهامها غاندى

النزعة العلمانية التي تتجاهل، في رأى  
فلاسفة الهند، ما هو مقدس وما هو  
روحاني، وتتخذ من الكومبيوتر  
بديلاً عن الإنسان.

وأعتقد أن بحث الفيلسوف  
الهندي أصلاً دائماً يتقدم  
أبحاث الندوة في تفاصيل هذا  
الاتجاه وعنوانه «النفس  
الرايكاالى للمركزية». وهذا  
العنوان يوحي بأن أصلاً دائماً  
منحاز إلى اللا مركزية. واللا  
مركزية، في رايه، ثوبان:  
لامركزية اقتصاد السوق أو  
اقتصاد المنافسة، ولامركزية  
رايكاالية.

لا مركزية اقتصاد السوق معكوبة  
بمؤسسات اقتصادية كبرى، ومن سلبياتها  
البطالة والإحساس بعدم الأمان والتوزيع الظالم للثروة  
وسيادة النزعة الاستهلاكية وامتلاك الأسلحة النووية.  
وقد أدت الثورة التكنولوجية، في علاقتها العنصرية  
باقتصاد السوق، إلى بزوغ هذه السلبيات. وهذا هو  
السبب في أن هذه الثورة على الرغم من أنها دلت على  
أن العالم واحد إلا أنها عاجزة عن توحيد الأخوة البشرية.  
وعتمة اقتصاد هذه الثورة دول العالم المتخلف ارتفعت  
نسبة البطالة فكثر عدد المهاجرين من هذه الدول إلى  
الدول المتقدمة حاملين معهم صراعاتهم العرقية فانتشر  
العنف واللا تسامح كما انتشرت العقائد المتعصبة  
فساد الإرهاب عالمياً. ونشاط من ذلك قوى مدمرة ليس  
في الإمكان التحكم فيها.

وفي رأى أصلاً دائماً أن البديل عن لامركزية  
اقتصاد السوق للامركزية الرايكاالية التي دعا إليها



- مفهوم غاندى عن الحضارة  
الإنسانية.

- غاندى وتحديات البيئة.

- نماذج للتنمية والتقدم  
البشرى.

- الديمقراطية والعدالة  
وحقوق الإنسان.

- الإنسان والآلة.

بيد أن هذه المحاور ترمي  
بأن ثمة نسياناً لغاندى في  
الهند، لأنه إذا جاء الاحتفال  
بغاندى من قبل فلاسفة الهند

فلن يكون سبب ذلك مردوداً إلى  
الرغبة في ترديد آيات الشكر والعرفان  
لزعيم راحل، وإنما لأن ثمة إشكالية محددة

دفعت هؤلاء الفلاسفة إلى عقد هذه الندوة الدولية عن  
غاندى. وأعتقد أن هذه الإشكالية ترجع، في نظري، إلى  
أن الهند بعد تدميرها من الاستعمار البريطانى  
واستقلالها قد انخرقت عن تعاليم غاندى وذلك بسبب  
تأثير أسلوب الحياة الغربية الذى يتسم بسيادة النزعة  
الاستهلاكية. وهذا ما أشار إليه محافظ تريوراً في بحثه  
بعنوان «رسالة المهاتما» وهو بحث فيه من السخرية بقدر  
ما فيه من الأسى إذ يقول «وكتومضى عن هذا الانحراف  
أقمنا لغاندى التماثيل وأسسنا باسمه مؤسسات  
بحثة».

وقد ترددت هذه الندوة في أغلب الأبحاث إلى الحد  
الذى تشير فيه وكان الهند قد أصبحت نسخة من الغرب  
بفضل اتجاهها إلى النزعة المادية، والابتعاد عن النزعة  
الروحانية، أو إن شئت المقة، قلنا اتجاهها إلى تمث

نفسها، وتتجاهل رجل الشارع، ولا تنفذ سوى الاستيلاء على السلطة.

هذا عن بحث (ملان دالكا) أما عن الإباحات الأخرى فاعتقد أنها ليست إلا تنويكات وتخصيلات لأنكار هذا البحث. مثال ذلك بحث «هوك» بعنوان «ملامح التنمية والتقدم من وجهة نظر غاندي» جاء فيه أن التصنيع شرط ضروري للتنمية ولكنه ليس شرطاً كافياً إذ لابد من الاهتمام بالزراعة، ولابد من إضافة البعد الخلقي والروحي حيث لا انفصال بين ما هو اقتصادي وما هو أخلاقي وروحي، وعدم الانفصال مبرور إلى الترات الفلسفي الهندي الذي يحدد بين الثروة المادية والدين والأخلاق والتطور الروحي.

بيد أن هذا التوحيد من شأنه أن يحد من التحديث ومن التكنولوجيا العالية فيفتح الإنسان بالصناعات الريفية، والاكتفاء بإشباع الحاجات الأساسية. ومن هنا سئل غاندي: هل أنت ضد الآلة؟

وكان جوابه: «كيف أكون كذلك وأنا أعلم أن جسدنا ليس إلا آلة، وليس المفضل اليسوي إلا آلة. وإنما أنا أعترض على الآلة الحديثة إذ هي ليست إلا وسيلة لركوب قوم رقاب آخرين فيركب أفراد من البشر رقاب للآخرين. وأنا أضرب لذلك مثلاً «آلة الحياكة»، فإنا ضد الآلية من جهة المبدأ، ولكن مع ذلك تبقى الآلة ضرورية إلى الحد الذي فيه لا تسيطر على الروح». ولهذا فعندما اخترع «سنجر» آلة الحياكة لزنجة غاندي بدافع الحب، قبل غاندي أن ينشئ مصنعا لإنتاج هذه الآلة ولكنه اشترط ألا يكون المنتج هو الغاية من إنشاء المصنع. ذلك أن التكنولوجيا الحديثة قد دفعت عجلة الإنتاج والثروة إلا أن الإنسان لم يتحرر بل أصبح مستغلا (يفتح الغني). والإنسان هو علة هذا الاستغلال لأنه اخترع مع الآلة بنية مركزية ضمنية، ومن ثم هزم الإنسان ذاته، يقول

غاندي حيث تتخاضل سلطة الدولة دون أن تنبل، لأننا في هذه اللامركزية نبدأ من الجذور، أي من القرى، وهي الوحدات الأساسية للمجتمع حيث يتعامل كل فرد مع الآخر على أنه ذات وليس على أنه موضوع للاستغلال، ومحيث لا صراع بين الثقافات المتباينة لأنها في هذه الحالة ينظر إليها على أنها إبداعات بشرية.

بيد أن الانتقال من المركزية إلى اللامركزية الراديكالية ليس في حاجة إلى ثورة دموية لأنه يستلزم جهداً متواصلاً كما يستلزم تكوين عادة عدم اعتماد الإنسان على السلطات العليا، ومن ثم يتسع مجال الحرية والإبداع ويتخاضل مجال كل ما هو طفيلي، وتصبح القرية هي مرجعية الراديكالية تتوج بذات واعية بذاتها. وهذا على الضد من المدينة التي تقسم بأنها بلا وجه، أو إن شئت الدقة فقل إنها عبارة عن جمهور بلا ذوات. ولهذا قال غاندي «إنني لن أسمح بأن تنتج المدن ما يمكن أن تنتجه القرى» بصوى أنه ينشد إشباع الحاجات الأساسية وليس إشباع الرغبات، والأرض ذاتها ليس في إمكانها إشباع الرغبات ولكن في إمكانها إشباع الحاجات الأساسية والفارق بين الحاجة والرغبة هو أن الرغبة تولد الشراهة. ومعنى ذلك أن الحضارة الحقيقية تتأسس في القرى لأن البساطة والروحية والخلقية لا تنمو في المصنع أو في المدينة. وفي رسالة إلى شهرور يقول غاندي «إذا كانت الهند هي وسيلة العالم إلى التحرر فإن علينا الذهاب إلى القرى وإلى الكواخ وتقيم فيها بدلا من أن نقيم في القصور»<sup>(١)</sup>.

وتأسيساً على ذلك ينفذ (ملان دالكا) ما هو حادث في الهند الآن حيث الاهتمام بالرغبات دون الحاجات، وحيث الانشغال ببناء الأمة وليس بصناعة الإنسان، وخدمة الطبقة الجديدة التي هي الطبقة الحاكمة، وحيث الحكم للأحزاب وليس للحكم الذاتي المحلي، والضرر في حكم الأحزاب أن الأحزاب تهوى الشقاق، وتتخذ بالدعاية عن

غاندى: « إن عصر الآلة ينشد تحويل الإنسان إلى آلة  
 أما أنا فننشد إعادة الإنسان الذى تحول إلى آلة إلى  
 حالته الأصلية»<sup>(٤)</sup>. وعصر ما بعد الحداثة هو العصر  
 الذى يعود فيه الإنسان إلى حالته الأصلية. ومن هنا يقال  
 عن غاندى إنه بنى عصر ما بعد الحداثة. ولهذا يقول  
 «مولك واج أثناء» فى بحثه عن «غاندى وحضارة الآلة»:  
 «إن الاحتفال بمرور مائة وخمسة وعشرين عاماً على  
 مولد غاندى هو احتفال برفض حضارة الآلة» ويساير  
 فى ذلك الفيلسوف الهندى الماركسى «مينون» فى بحث  
 بعنوان «الإنسان والآلة ومستقبل البشرية» إذ هو يرى أن  
 كلاً من غاندى وماركس قد أصاب فى فهم العلاقة بين  
 الإنسان والآلة عندما تصور أن الآلة يجب أن تكون  
 خادمة للإنسان وليست سيده. والآلة تكون هى السيد  
 عندما تنفصل الثقافة عن الطبيعة، ذلك أن الطبيعة تقرب  
 بين البشر. أما الثقافة عندما تنفصل عن الطبيعة فإنها  
 تتشدد تحكم أصحاب الملكية الخاصة فبقاعد بين الإنسان  
 وأخيه الإنسان، وتفرز مصطلحات معينة مثل «القوة هى  
 الحق» و«الحق الإلهى للحاكم» و«ديموقراطية الملاك» و  
 «حتمية اقتصاد السوق». وعندما تطعمت البشرية بهذه  
 المصطلحات تأسست الشركات عابرة القوميات. ومن  
 أجل أن تصبح هذه المصطلحات مؤثرة عاطفياً أنشئت  
 مؤسسات: إحداهما تدعو إلى حرية وسائل الإعلام  
 والثانية تدعو إلى خلاص الأرواح. ومن ثم تحولت الحياة  
 إلى سلعة تجارية، وهذه هى نتائج الرأسمالية. ولا  
 خلاص من هذه النتائج إلا بتغيير العلاقة بين الآلة  
 والإنسان بحيث تتمتع الآلة عن قهر الإنسان ومنعه من  
 الإبداع وبقعه إلى الانتحار.

وإذا كانت هذه هى العلاقة المحمية بين غاندى  
 وماركس فماذا كانت العلاقة بين غاندى والأحزاب  
 الشيوعية؟

هذا السؤال طرحه «أمبوديربياء» فى بحث بعنوان  
 «التكامل والتناقض بين الحركة الهندية والحركة  
 الشيوعية الهندية». يقول «إنه فى الوقت الذى أصبح فيه  
 غاندى زعيماً سياسياً تكونت الجماعات الشيوعية فى  
 بومباي وكلكتا وبنجاب ومدراس. وكانت العلاقة بينها  
 وبين غاندى تترنح بين الحب والكراهية: الحب من حيث  
 إن كلا منهما كان ينشد الاستقلال ومصلحة رجل  
 الشارع. والكراهية من حيث إن غاندى لا يتسامح مع  
 أى شكل من أشكال العنف حتى لو كان متجهاً نحو عدو  
 قسوى، ثم إن غاندى كان يريد التخلص من الحكام  
 البريطانيين مع المحافظة على الطبقة الهندية الحاكمة. أما  
 الشيوعيون فكان شعارهم «اللاعنف إذا كان ممكناً  
 والعنف عند الضرورة». وضرورة العنف مناقضة لبدا  
 غاندى «أممسا» أى المقاومة السلمية أو اللا عنف. كما  
 أنهم كانوا ينشدون التخلص من الحكام البريطانيين  
 والطبقة الهندية الحاكمة فى وقت واحد.

والسؤال إذن:

لماذا لم يوحد غاندى بين الحكام البريطانيين والطبقة  
 الهندية الحاكمة كما يوحد بينهما الشيوعيون الهنود؟

جواب هذا السؤال فى بحث بأندى بعنوان  
 «الحضارة الإنسانية الهندية فى القرن الواحد  
 والعشرين». يقول غاندى «إن الحكومة البريطانية فى  
 الهند تشكل صراعاً بين الحضارة الحديثة التى هى  
 ملكة الشيطان والحضارة القديمة التى هى ملكة  
 الله»<sup>(٥)</sup>. ويقول عن البرلمان البريطانى «إنه امرأة عاهرة  
 بل امرأة عقيم. ومعنى ذلك أن ثمة تناقضاً بين  
 الحضارة الغربية الحديثة والحضارة الهندية القديمة.  
 وهذا التناقض قد أفضى «دشراى سنج» فى بحث  
 بعنوان «مفهوم غاندى عن الحضارة الحقيقية» حيث  
 يرى أن الحضارة الغربية الحديثة مادية لأنها تستعين



بقوانين المادة لاخترع أدوات التدمير. ولهذا فهي تمثل قوى الشر والظلام وتبشر بالهلع. أما الحضارة الهندية القديمة فهي روحية ومهتمة باكتشاف القوانين الروحية التي جوهرها القوة الإلهية، وتبشر باللاعنف ولاتجاهل الثقافات الأخرى. وهنا يقول غاندي «إن ديني يمنني من التقليل من شأن الثقافات الأخرى أو تجاهلها... إنني أرفض أن أتعب على يتي ثقافات العالم من غير قيود، ولكنني أرفض أن تقتلعتني من جعلوني إحدى هذه الثقافات»<sup>(١)</sup>. وعلى الرغم من هذا الرفض إلا أن غاندي يقول «ليس في إمكان أية ثقافة أن تعيش إذا حاولت حذف الثقافات الأخرى»<sup>(٢)</sup>. ذلك أن من سمات الحضارة الحقيقية أن تكون «الثقافات متكاملة على حد تعبير الفيلسوف الهندي المعاصر راميش سنغ».

وإذا كانت الحضارة الهندية القديمة تتسم بأنها حضارة روحانية فماذا تعني الروحانية؟ الروحانية، عند غاندي، تعني الروح، والروح هو ذلك الكائن الأخلاقي الذي يعد الجسد الإنساني بالمعلومات، وهو غير قابل للفناء»<sup>(٣)</sup>. وبالتالي فإن التقدم الروحي هو الذي يفضي إلى تحقيق تلك المامية التي لا تقبل للفناء»<sup>(٤)</sup>. وتأسيساً على ذلك فإن جميع الأنشطة - بما فيها النشاط العلمي - ينبغي أن تكون موجهة من قبل تقدم الروح. ومعنى ذلك أن غاندي يثقف بين العلم والروحانية. العلم محكم بالعقل والروحانية بالإيمان. ومن هنا يمكن تحديد «قيمة غاندي ومفازها في العالم المعاصر» وهو عنوان بحث «ديبتي سنهيا» الذي يرى أن تعاليم غاندي هي التي في إمكانها مواجهة الإزهاق الذي يرهق عالم اليوم. ويرى أيضاً أن الإزهاق قد تكون غاية نبيلة ولكن وسيلته العنف، ولهذا فهو مدان. وكل هذه الـ «ديبات» isms تنشذ التفسير في المحيط وليس في المركز. والمركز هو الإنسان، وهو الغاية من الحياة الاقتصادية والاجتماعية. والأيديولوجيا الهندية هي حصدا الكلية بمواجهة

الإزهاق لأنها تتكبر السياسة بالأخلاق، وترفض الأصولية الدينية التي ملأت الدنيا بالهباء، وتنعو إلى انتفاح الأديان بعضها على بعض، إذ إن الأسماء المتباينة لله هي صفات متباينة ولكن الله واحد. يقول غاندي «إنني أحاول رؤية الله من خلال خدمة البشرية لأنني أعلم أن الله لا هو في السماء ولا هو في الأرض وإنما هو موجود في داخل كل منا». وقد تصدر هذا القول برنامج الندوة. ومن شأن هذه العبارة أن تقضي إلى تبني العلمانية، أي من شأنها أن يمتنع الفكر الديني عن التشريع لما هو ديني. بيد أن هذه النتيجة لم يكن في الإمكان إقرارها في بحث فيلسوف الهند وعلى الأخص في بحث حاكم تريبوراً بدعوى أن العلمانية من سمات الحضارة الغربية الحديثة.

وفي تقديرى أن إشكالية غاندي تقوم في قناعته بأن ثمة علاقة جوهرية بين الحضارة الغربية والاستعمار. وحقيقة الأمر أن المسألة ليست كذلك. فالحضارة الغربية هي، في حقيقتها، حضارة ذات طابع إنساني لأنها قد اتخذت من العقل سلطاناً لا يعلوه أى سلطان. ولا أدل على ذلك من أنها استطاعت هزيمة أية سلطة حاكمة غير مستتيرة على نحو ماحدث في العصر الوسيط حيث تحالفت سلطة حاكمة متخلطة مع نظام إقطاعي. فقد بزغ عصر النهضة ومن بعده عصر التنوير وماتيه من ثورة علمية وتكنولوجية. ومن ثم يمكن القول بأن الاستعمار الغربي سمة عرضية في الحضارة الغربية. أما إقرار العلاقة الجوهرية بين الحضارة الغربية والاستعمار فمن شأنه أن يفضي إلى هذه الثنائية التي توهمها غاندي بين مملكة الشيطان وهي الحضارة الغربية ومملكة الله التي هي الحضارة الهندية القديمة. وهي ثنائية تذكرنى بثنائية «سيد لعل» بين مجتمع جاهلي ومجتمع إسلامي أو بين ملية وروحانية. ومن شأن هذه القسمة الثنائية أن تقرر أصولية دينية ترفض المجتمع المعاصر بما ينطوي عليه من انفجار معرفة وثورة كيميائية، وترى

من حقها قتل كل من يمحاز إلى الحضارة الغربية، ومن ثم تصبح السلطة العليا للإرهاب، ويصبح «رجل الشارع» محكوماً بهذه السلطة وموجهاً منها. ولهذا لم يستطع غاندي أن يفلت من النتيجة - المناسبة لهذه القسمة الثنائية وما يترتب عليها من بزوغ أصولية دينية. فقد كان زعيماً جماهيرياً بلا منازع ولكنه لم يعمل على تنوير الجماهير بل انساق وراء تراثها من غير نقد لما يحويه هذا التراث من خرافات ظناً منه أن مقاومة الاستعمار لا تتمثل مثل هذا النقد. ولا أدل على ذلك من هذا الخطاب الذي أرسله غاندي إلى تولستوي في أول أكتوبر ١٩٠٩ جاء فيه أنه قد وقع في يد غاندي نسخة من رسالة أرسلها تولستوي إلى أحد الهنود في شأن الاضطرابات الحادثة في الهند. وقد رغب هذا الهندي في طبع ٢٠,٠٠٠ نسخة من هذه الرسالة بعد ترجمتها. وقد أراد غاندي أن يتأكد من تولستوي أن هذه النسخة مماثلة للأصل المفقود.

## الهوامش

- (١) أنشئ «معهد غاندي للأبحاث» عام ١٩٦٠ ليكون همزة وصل بين الحركة الغاندية والعلم الاجتماعي. وهو معهد مستقل وميزانية محدودة ومع ذلك فهو ذو سمعة دولية.
- (٢) أنشئت «أكاديمية راجندر بروشاد» في أبريل ١٩٩٥ لإجراء أبحاث عن غاندي وعن راجندر بروشاد الذي قال عنه غاندي «ليس ثمة غير إنسان واحد على الأقل أن يتردد على شرب كأس السم عندما أسلمه إليه». إنه راجندر بروشاد. وقد أدى هذا الزعيم دوراً هاماً في تحرير الهند وفي المساهمة في نشر أفكار غاندي. ومن اهتمامات الأكاديمية إجراء أبحاث عن مشكلات التنمية الريفية وعن الهند ذوي الأصل الهندي والذين يعيشون في مختلف بلاد العالم.

- (3) Collected Works of Mahatma Gandhi, 1963, vol., P. 247.  
 (4) Collected Works, vol., Lxii, P. 142.  
 (5) Gandhi, Preface to Indian Home Rule, vol., P. 188.  
 (6) Hinc Swaraj, P. 57.  
 (7) Harijan, May 9, 1936.  
 (8) Harijan, March 11, 193  
 (9) Gandhi: My Experiments with Truth, P. 270

(١٠) مذان الخطبان موجودان في متحف تولستوي بموسكو.

## محمود أمين العالم

في نهاية مقال الصديق العزيز الدكتور مراد وهبه بعنوان «رئيتي لعبد الرحمن بدوي» في العدد الماضي من «إبداع» [أكتوبر ١٩٩٥] يتساءل د. مراد: لماذا توقف كل من بدوي و هيدجر عن استكمال بنائه الفلسفي؟ يجيب على تساؤله هذا بتساؤل آخر: هل السبب في الأساس؟ وتساؤله الثاني - في الحقيقة - ليس تساؤلاً، بقدر ما هو تأكيد للإجابة التي جاءت في متن مقاله نفسه في قوله «ولكن بعد انتحار هتلر، لم يستكمل كل منهما (يقصد هيدجر و بدوي) مذهبه الفلسفي» وعلى هذا فالأساس الذي توقف بسببه كل من بدوي و هيدجر عن استكمال كل منهما لبنائه الفلسفي - في رأي د. مراد - هو انتحار هتلر. انتحار هتلر جسدياً، فانتحرا هما فلسفياً أو بتعبير أدق، الأساس هو نازيتهما المنتحرة بانتحار هتلر. ففلسفتها هي فلسفة تتجسد فيها «أراء النازية» كما يقول د. مراد في مقاله.

## عبد الرحمن بدوي... ذلك المجهول!

ونعود إلى بداية المقال الذي يرصد فيه د. مراد العلاقة بين بدوي و هتلر. فعندما مات هتلر، دخل بدوي على طلبته في قسم الفلسفة بكلية الآداب وكان من بينهم آنذاك مراد وهبه، لابساً رابطة عنق سوداء، وعندما سئل عن سبب ذلك قال: لأني حزّين على وفاة هتلر. ويواصل د. مراد بعد ذلك توثيق ذلك سياسياً وفكرياً، بإشارته إلى عضوية بدوي فيما بين عامي ١٩٢٨ - ١٩٤٠ في حزب مصر الفتاة، ورئاسته لمكتب الشؤون الخارجية بالحزب، ويسوق فقرات من بعض مقالات لبدوي تكشف عن نزعة النازية آنذاك وتمجيده لهتلر، ودموعه الدول الصغرى إلى أن «تخطب وده وتنشد صداقته بل حمايته ووصايته كي تطمئن إلى

الحياة والبقاء إلى جواره. وإلى جانب ذلك، يشير د. مراد إلى أن أول كتاب أصدره بدوي عام ١٩٣٨ هو كتاب عن الفيلسوف الألماني نيتشه متخذاً من ذلك دليلاً على انتهاء بدوي الفكر إلى النازية، لما في فلسفة نيتشه من دعوة إلى تجميد الفردية المتميزة والقوة المسيطرة وهذا الكتاب هو أول كتاب في سلسلة يصدرها بدوي بعنوان خلاصة الفكر الأوروبي، ومعنى هذا - كما يقول د. مراد - أن بدوي لا ينتقي من منتجات العقل الأوروبي إلا ما يتفق ومتطلبات النازية من تجميد - للفرد القائد والمجموع الخاضع».

والواقع أن قصة عبد الرحمن بدوي مع حزب مصر الفتاة، وقصة هذا الحزب مع النازية في أواخر الثلاثينيات وأوائل الأربعينيات قصة معروفة. ولقد سبق أن عرضتها بتفصيل في مقال قديم لي في مجلة الهلال الشهرية عام ١٩٨٩ وأعدت نشرها في كتاب لي بعنوان «مفاهيم وقضايا إشكالية». على أن الوقوف عند هذه القصة أو القضية في تضاريسها التاريخية - كما فعل د. مراد - لا يكفي لتفسير دلالتها، وإنما لابد من وضعها في سياقها الموضوعي التاريخي، وتفسيرها بمقتضى هذا السياق.

في أواخر الثلاثينيات ومنتصف الأربعينيات احتدم الصراع الوطني في مصر ضد الاحتلال العسكري البريطاني فضلاً عن الفساد والتخلف، واختلعت المواقف داخل هذا الصراع - كان هناك - دون الدخول في تفاصيل تاريخية وفكرية عديدة - المواقف المهاندة الخواطي، والموقف الوطني العاطفي، والموقف الوطني

الثوري. وداخل إطار الموقف الوطني العاطفي كان هناك تيار يرى في النظام النازي النظام النموذجي الذي يتيح التمثيل به والتحالف معه، مواجهة الاحتلال البريطاني، وإمكانية التحرر منه وإقامة دولة مصرية مستقلة قوية تتجاوز تخلفها وتبعيتها وإن كان هناك من يسعى للتحالف مع النظام النازي لأسباب أخرى تتعلق بمصالح خاصة وكان هذا هو معنى السراي الملكية آنذاك.

ولم يكن موقف القوى الوطنية العاطفية من النظام النازي مقصوراً على مصر وحدها، بل نجد تجلياته عند بعض القوى الوطنية في العراق وفلسطين وعندما انفجرت الحرب العالمية الثانية بين الحلفاء وألمانيا النازية وإيطاليا الفاشية، وبخاصة عندما أخذ الجيش الألماني بقيادة روميل يزحف في اتجاه مصر، سمعنا في الشارع المصري هتاف «إلى الأمام يا روميل» فلقد ساد وهم شعبي آنذاك بأن هزيمة الإنجليز على أيدي الجيش الألماني سوف تفضي إلى استقلال مصر وتحريرها من الاحتلال الإنجليزي وبخاصة أن الجيش الألماني في السنوات الأولى من هذه الحرب العالمية، اكتسب ملامح أسطورية بتكتيكاته واجتياحاته العسكرية الخاطفة.

وعلى أنكر في هذه الأيام، أنني اجتمعت ببعض شباب كانوا يسعون لتجديد الحزب الوطني القديم، فكان من بين الاقتراحات المقدمة اقتراح بسمية الحزب بحزب «النازي» نسبة إلى الطائر المعروف، ولكنها نسبة كان المقصود بها الانتماء إلى الحركة النازية دون إدراك بأن كلمة النازية إنما هي مجرد الصروف الأولى للحزب الاشتراكي الوطني الألماني!

كان عبد الرحمن بدوي الشاب آنذاك جزءاً من هذه الحركة الوطنية العاطفية مع أسماء أخرى لاشك في قيمتها الوطنية الديمقراطية في تاريخنا المعاصر، اكتفى بأن أذكر من بينها اسم فتحي رضوان الذي كتب حينذاك كتاباً عن موسوليني!

إنها إذن مرحلة في حياة عبد الرحمن بدوي بل في تاريخنا الحديث بغير متمزلة عن واقع مصر السياسي والاجتماعي والصراع العالمي المحتدم آنذاك، وكان التوجه الفكري لعبد الرحمن بدوي في هذه المرحلة توجهها وطنياً عاطفياً شوقينياً ذا طبيعة بورجوازية صغيرة مغامرة وكان يعبر عن ظاهرة لها جذورها الموضوعية تعبيراً يُلَبِّغ عليه الطابع المثالي الذاتي.

على أنها مرحلة في حياة عبد الرحمن بدوي ولمكره، من التعسف الوقوف عندها وحدها، وخاصة إذا لاحظنا أن عنوان مقال د. مراد ليس مقصوراً على مرحلة من مراحل حياة عبد الرحمن بدوي بل يميز عن رؤية عامة لعبد الرحمن بدوي؛ فضلاً عن هذا، فإن تفسير فكر بدوي آنذاك تفسيراً سياسياً خالصاً، لا يتبع الفهم الصحيح لحقيقة هذا الفكر.

فإذا تأملنا ما جاء في كتاب عبد الرحمن بدوي المبكر عن نيتشه - الذي صدر عام ١٩٣٩ - حتى في حدود الفقرات التي ساقها د. مراد، لوجدنا أن تعلقه بالنازية، بل تعلقه بفكر نيتشه والفلسفة الألمانية المثالية عامة آنذاك، يكاد يتضمن - رغم مسحة المثالية المغالية - تلمعاً إلى التصرد والتنوير والتفتح الفردي الذي يتجاوز

القيود والحدود المساندة، بما قد يلتقي - بشكل أو بآخر - ببعض عناصر التنوير التي يدعو إليها د. مراد نفسه! يقول بدوي في مقدمة كتابه عن نيتشه «ليس من شك أن هذا الوطن في أشد الحاجة إلى ثورة روحية كي يضع مكانها نظرة أخرى» ويقول «إنه إذ يقدم في هذه السلسلة خلاصة الفكر الأوروبي لأبناء الجيل فمن أجل أن يعلمهم كيف يفكر هذا الفكر ويبدع، وكيف يبذل ما قدس من أوهام، بهدف إحداث هزة قاهرة وحدها على انتشال أبناء هذا الجيل من ظلمة الهمة إلى نور الفكر الحر، فيفكروا فيما فكر فيه العقل الأوروبي ويتأملوا في المشاكل التي أثار، والحلول التي قدم بشرط ألا يتوهموا أن ثمة حلولاً جاهزة ليس عليهم إلا أن يقبلوها ويحتلوها».

إن أضيف فقرات أخرى من كتاب نيتشه وما أكثرها، مكتفياً بهذه الفقرات التي اختارها د. مراد نفسه، وأسأل: ألا تكاد تجد في هذه الفقرات أصداً، من فكر طه حسين في مستقبل الثقافة مثلاً - الذي صدر في الفترة نفسها - بل ومن الفكر التنويري عامة؟

لست أحاول أن أدخل الأوراق أو أطمس حقيقة موقف بدوي من الحركة النازية آنذاك أو أبرها وإنما أريد أن أتأمل مع د. مراد ما وراء هذه الكلمات، بل ما وراء التعلق الأول بالنازية، وبنيتشه، فضلاً عن أنني لست ممن يقصرون تفسير فلسفة نيتشه على التوثيق النازي لها، ففي رأيي أنها أبعد وأعمق من آلية هذا التوثيق وحده دون أن اتغافل عن أيديولوجيتها المثالية الاستعمارية.

أريد أن أقول للدكتور العزيز هراد، إن بعض أبناء جيل هذه المرحلة من تاريخ مصر، كانوا يتطلعون إلى ثورة روحية في مواجهة التحديث الرأسمالي الألي المفروض بحد السلاح والاحتلال والاستبداد والفساد والفساد على بطنهم. كانوا يبحثون عن صياغة وتحديد لمعالم ذاتيتهم وهويتهم العميقة الخاصة وقد اتخذ هذا البحث اتجاهًا وطنيًا مثاليًا استعلائيًا في حركة مصر الفتاة من ناحية، كما اتخذ اتجاهًا أصوليًا سلفيًا في حركة الإخوان المسلمين من ناحية أخرى وكنتا الحركتين افتقد الرؤية الموضوعية للواقع. ولهذا كان من الطبيعي أن تندمج هاتان الحركتان وتتوجها في تلك المرحلة من تاريخ مصر، كما تندمج أو تتقارب تقاربيهما في صورتها المعاصرة (حزب العمل وحركة الإخوان والحركة الأصولية السلفية) في أيامنا هذه، مع اختلاف الظروف والدوافع والأساليب.

وما كان من الممكن لعبد الرحمن بدوي أن يجد تحرره وانطلاقه في الاتجاه الأصولي السلفي، ولهذا كانت قضيته السياسية بعد ذلك مع حزب مصر الفتاة، مما يؤكد أن هدفه الحقيقي كان التحرر الروحي الذاتي، وتجاوز الأوهام السائدة الجامدة، والارتباط بمستجدات العقل الأوربي ومغامراته الفكرية والروحية وهكذا كان اكتشافه لفكره الخاص في إطار الفلسفة الوجودية في تجليها الألماني، وحرصه على تنمية هذه الفلسفة الوجودية تنمية ذاتية داخل تراثه العربي الإسلامي، واتخاذها منطلقًا إنسانيًا تنويريًا. ولعل ما يدعم هذا، مايقوله هو في تصديره العام لكتابه «من تاريخ الإلحاد في الإسلام». فهو يعرض لنزعة التنوير التي نشأت في

العالم العربي الإسلامي نتيجة - كما يقول - لانتشار الثقافة اليونانية، بل يربط نزعة التنوير في الحضارة العربية الإسلامية بنزعة التنوير اليونانية عند السوفسطائيين ونزعة التنوير في القرن الثامن عشر، ويبرز أن نزعة التنوير في التراث العربي الإسلامي كانت تتصف أساسًا بطلب الحرية، [من تاريخ الإلحاد في الإسلام - التصدير العام].

ولهذا أخشى أن يكون د. هراد قد قام بعملية تقليص للوجودية وجعلها مرادفة للنازية، لأن هيدجر الوجودي الأكبر ارتبط بالنظام النازي؛ على أننا مهما اختلفنا مع الفلسفة الوجودية وبخاصة في تجليها عند هيدجر فمن التعسف أن نجعلها مرادفة للنازية، وإلا تجاهلنا بهذا مفهوم الحرية الفردية الذي تقوم عليه هذه الفلسفة سواء عند كيركيجارد أو هيدجر أو ماركس أو سارتر فالإنسان في الوجودية محكوم عليه بالحرية كما يقال، بصرف النظر عن المفهوم المثالي المطلق للحرية في هذه الفلسفة، والواقع أن قضية علاقة هيدجر بالنازية قضية ملتبسة ولكن من التبسيط كذلك هذا لقرائن الألي بين وجودية هيدجر وعلاقته بالنظام النازي وكذلك الأمر بالنسبة لعبد الرحمن بدوي فالعرض السريع الذي قام به د. هراد لفلسفة بدوي في كتابه «مشكلة الموت في الفلسفة الوجودية» و«الزمان الوجودي» لا يخفى ما في هذين الكتابين من دعوة حارة للفردية والشخصية الإنسانية والحرية الإنسانية عامة في أقصى صورها المثالية الإطلائية، لعلنا نختلف مع دلالة هذه المفاهيم في فلسفة بدوي، بل قد نجد في الدعوة إلى الفردية المطلقة ما يشير إلى التراث النازي السياسي الاستعلائى، ولكن

هذه المفاهيم هي أسس فلسفة وجودية اجتهد عبد الرحمن بدوي اجتهداً إبداعياً خاصاً في تنميتها بهدف تحقيق حلمه الأكبر في إقامة فلسفة جديدة ذات خصوصية عربية ولعلنا نتبين هذا في ممارسته كشف جذور الفلسفة الوجودية في تراثنا الصوفي والإشراقي، وهو موضوع كتاب «الإنسانية الوجودية في الفكر العربي»، كما نتبينه في المقدمة التي كتبها لكتاب «الإشارات الإلهية» لأبي حيان التوحيدي [الذي صدر عام ١٩٥٠] والذي حاول في مقدمته أن يبين أزمة الاغتراب الوجودي عند كل من كافكا والتوحيدي، هذا إلى جانب كتابه «من تاريخ الإلحاد في الإسلام» الذي صدر عام ١٩٤٥ وغير ذلك.

إن وجودية هيدد الرحمن بدوي، وإن تكن ذات أصول في تجربته الأولى التي ارتبط فيها سياسياً بالفكر النازي، ليست دليلاً على استمرار هذا الفكر النازي في فكره الوجودي بل لعلها تكون منطلقاً لاكتشاف طريقه الفلسفي الخاص الذي له بغير شك جذور أوروبية، ولكنه استطاع أن يضيف إليها وأن يستد بها إلى جذور تراثية عربية إسلامية أشد عمقاً. وبغضاً عن هذا كله، فإن عبد الرحمن بدوي لم يوقف عن بناء فلسفته الوجودية بعد انتحار هتلر كما يقول د. هراد، بل استمر في عملية البناء هذه في بعض دراساته، ومن بينها كتابه «الإنسانية الوجودية في الفكر العربي» الذي صدر عام ١٩٤٧. بل لعلنا نتبين استمرار اختياره الفلسفي الوجودي فيما يترجم ويؤلف ويحقق من كتب وخاصة عنايته الشديدة بالجانب الصوفي والإشراقي والأفوليني في تراثنا الفلسفي القديم فضلاً عن التيارات الوجودية في الفكر

الأوروبي الحديث. وكذلك الأمر بالنسبة إلى هيدجر الذي لم تتوقف كتاباته الوجودية ونشاطه الفكري الوجودي بعد انتحار هتلر وسقوط النازية.

والواقع أنه قد يكون من التعسف تقييم فكر عبد الرحمن بدوي على نحو نسقي مطلق رغم اتساقه العام. فلقد تطورت بعض أفكاره بين مرحلة وأخرى. ففي مقدمة كتابه المبكر الذي صدر عام ١٩٤٠ «التراث اليوناني في الحضارة الإسلامية» - على سبيل المثال - يذهب إلى القول بأن «الروح الإسلامية متافية بطبيعتها للفلسفة على عكس الروح اليونانية» لماذا؟ لأن «الروح اليونانية تمتاز بالذاتية أي بشعور الذات الفردية بكيانها واستقلالها عن غيرها من الذات (...) بينما الروح الإسلامية تنكر الذاتية أشد الإنكار، وإنكار الذاتية يتتالي مع إيجاد المذاهب الفلسفية كل للمناهضة». ثم لا نلبث أن نجد في كتابه «في تاريخ الإلحاد في الإسلام» و «الإنسانية والوجودية في الفكر العربي» ما يناقض هذا الزعم المبكر. كما نتبين في العديد من كتاباته بروزاً متواتراً للذاتية في بعض تيارات فلسفية عربية وإسلامية أخرى بل لعل محاولاته هو نفسه - ابن التراث العربي الإسلامي - إقامة بناء فلسفي وجودي تتضمن عملياً هذا الزعم.

لهذا كله لا سبيل إلى القول - مع د. هراد - أن عبد الرحمن بدوي قد توقف عن استكمال بنائه الفلسفي بعد انتحار هتلر، وإنما واصل هذا البناء في إطار الفلسفة الوجودية محاولاً تأصيلها تأصيلاً قرائياً، ومن أن يعنى هذا انتهاء وجوديته بالضرورة إلى الفكر

اسهمت في خلقة الركائز الفكرية والموضوعية والاجتماعية لإمكانية تنمية المشروع الفلسفي الوجودي الذي بشر به عبد الرحمن بدوي في رسالته: «مشكلة الموت» و«الزمان الوجودي» (...).

وهكذا توقف المشروع الوجودي لعبد الرحمن بدوي، لا لتوقف قدراته الإبداعية الفلسفية وإنما لتغير الأوضاع السياسية والاجتماعية والموضوعية عامة من حوله. فلم يعد هناك مجال لتنمية هذا الفكر المثالي الذاتي الفردي المحض الذي يقوم على الانفصال المطلق بين الذات الإنسانية، وعلى مفهوم مجرد للاختيار والإمكانية والحرية والزمان والمعدم خال من أي دلالة اجتماعية أو تاريخية. (...) لهذا كان من الطبيعي أن يتوقف عبد الرحمن بدوي عن استكمال مشروعه الوجودي وإن لم يتوقف عن التمسك بالوجودية فلسفة له بل أكاد أقول لقد توقف للمشروع الوجودي في الفكر الفلسفي المعاصر في العالم عامة، وإن بقيت له تطبيقات مختلفة في بعض الظواهر الفكرية والأدبية (...) وكان من الطبيعي أن يكرس عبد الرحمن بدوي طاقاته الإبداعية في مجال الدراسات والتحقيقات والترجمات التي يقدم بها للثقافة العربية أجل الخدمات وخاصة فيما يتعلق بالثقافة العربي الإسلامي في الفلسفة.

مناهيم فريدا إشنكايف: دار الثقافة الجديدة ١٩٨٩ ص ١٨٥ .

١٨٦.

خلاصة الأمر، أنه مع احترامي لاجتهاد الصديق العزيز الدكتور هراد وهبي في «رؤيته» لعبد الرحمن بدوي، فإنني أرى أنه قد يكون من التصف أن تقف هذه

النأى، وقد أتفق مع د. هراد - جزئيا - في أن ماكتبته في الوجودية بعد رسالته «الزمان الوجودي» التي نشرها عام ١٩٤٥، لم يرتفع إلى المستوى الإبداعي لهذه الرسالة، وإنما كان أقرب إلى مواصلة التفاصيل والتعميق والدراسة، وبهذا المعنى يمكن القول بتوقف المشروع الوجودي إبداعيا وإن لم يتوقف الرؤية الفلسفية الوجودية العامة عند عبد الرحمن بدوي. ما أحرص على تكديده هو أن هذا لا يفسر بانتحار هتلر ويسقط النظام النازي، وإنما يجعل الأوضاع السياسية والاجتماعية والفكرية التي أخذت تسود بعد نهاية الحرب العالمية الثانية عام ١٩٤٥ وقد لا أمك أن أضيف جديدا إلى ما سبق أن كتبه بهذا الصدد في مقالتي القديم عن عبد الرحمن بدوي الذي أشرت إليه من قبل، ولهذا حسبي أن أنقل بعض فقرات منه لا تزال تصلح في تقديري للإجابة على سؤال د. هراد الذي عرضنا له في بداية هذا المقال.

إن فلسفة عبد الرحمن بدوي الوجودية منذ أواخر الثلاثينيات لم تكن مجرد صدى لثقافته الفلسفية وتأثره بالفلسفة الألمانية المثالية، بل كانت كذلك تعبيراً عن خبرة فكرية وسياسية حية غير منبثة عن بعض الظواهر في المجتمع المصري آنذاك. وفي تقديري - وقد أكون مخطئا - أن هزيمة النازية والفاشية عام ١٩٤٥، واحتدام الصراع الوطني والاجتماعي في مصر، وخاصة عام ١٩٤٦ الذي تشكلت فيه اللجنة الوطنية للطلبة والعمال، وضعت برنامجا شاملا للتحضر الوطني والاستقلال الاقتصادي ثم قيام ثورة يولييه ويروز مشروعه التحرري التقدمي القومي - إلى غير ذلك من العناصر والعوامل، قد



---

الرؤية عند حدود ارتباط عبد الرحمن بدوي السياسي والأيديولوجي في مطلع شبابه في إطار انتسابه لحزب مصر الفتاة، وأن تفسر هذه الرؤية اختياره للفلسفة الوجودية وإبداعه فيها بانتهاء المشروع النازي كما تفسر توتره عن استكمال بثائه الفلسفي بسقوط هذا المشروع على حين تغفل هذه «الرؤية» ما أضافه عبد الرحمن بدوي - حتى في إطار فلسفته الوجودية التي تختلف أو تتفق معها - من منجزات بالغة الغنى والعمق في مجال الفلسفة عامة، والتراث الفلسفي العربي الإسلامي خاصة، إبداعاً ودراسة وتحقيقا وترجمة، فضلاً عن

تفانيه وانقطاعه شبه الصوري لهذه المهمة العلمية الجلييلة النبيلة؟

إن عبد الرحمن بدوي ظاهرة فكرية وعلمية بارزة نادرة في ثقافتنا العربية المعاصرة، معها اختلفنا أو اتفقنا في تقييم المكتبة الفلسفية الزاخرة التي أضافها ولا يزال يضيفها وهو في الثمانين من عمره إلى المكتبة الفلسفية العربية والعالمية.

ومع ذلك - للأسف - لا يزال عبد الرحمن بدوي - هذا الفيلسوف المؤسسة - مجهولاً أو بالأحرى متجاهلاً كلما انعقدت سوق الجوائز التقديرية أو الندوات والمؤتمرات الفكرية؟



## أحمد عبد الحليم عطية

يمثل عبد الرحمن بدوي قيمة كبيرة في الفلسفة العربية المعاصرة كذلك لا يمكن أن ننكر أهمية مراد وهبة ودوره النقي للتميز في الكتابة والمتابعة الفلسفية الواعية، ومن هنا تأتي أهمية ما كتب الثاني عن الأول، فهي ليست من الكتابة التي تكتب وتنتشر وتقرأ وتنتسى، وتتمر مرور الكرام، فبقدر ما هي شهادة من وهبة على بدوي، فهي أيضاً شهادة على وهبة وعلى العصر الذي يعيش فيه والجيل الذي ينتمي إليه. ومن هذه النقطة ستكون رؤيتي لهذا المقال.

لقد أسس وهبة رؤيته على التعامل المباشر مع بدوي، فهو يخبرنا أنه تتلمذ عليه وانطلق من واقعة شخصية في الحكم عليه، يقول «إنه بعد انتحار هتلر في ٣٠ أبريل لمح بدوي يرتدى رابطة عنق سوداء، وحين سألناه عن السبب... هكذا يكتب وهبة «قال بدوي لاني حزين على هتلر ... فما العلاقة بين بدوي وهتلر؟». هكذا يسأل وهبة وهكذا يؤسس رؤيته على واقعة شخصية، لقد استعمار رابطة عنق بدوي وأمسك بها حتى كاد أن يخلق بها أفكار بدوي في مساولته اختزال ما قدمه بدوي من مؤلفات وترجمات وتحقيقات إلى نزعه الوجودية فقط ويبرجأ هذه الوجودية إلى النازية. ويكون سؤاله الأساسي إذن إلى أي حد تجسدت آراء النازية في أعمال بدوي الفلسفية؟

إن د. وهبة يقدم لنا سؤالاً انتقائياً يعتمد فيه اختزال أعمال بدوي ليس إلى كتاباته الوجودية فقط بل إلى عمليتين فقط منها، فاعمال بدوي التي يقصدها ليست ترجماته ولا تحقيقاته، ولا مؤلفات بل يقصد العملين الميكروين عن «مشكلة الموت في الفلسفة الوجودية»

رؤيتي لرؤيته  
كيف نظر مراد وهبة  
إلى عبد الرحمن بدوي؟!

و«الزمان الوجدوى» وليس فى ذهنه حين يتحدث عن وجدانية بدوى إلا فلسفة نيتشة وهيدجر لكن ماذا يشير هبة إلى نيتشة وهيدجر فقط لأن نيتشة بداية سلسلة أمسدها بدوى عن «خلاصة الفكر الأوربى» وهى سلسلة تدعم موقف بدوى الوجدوى - الفانى من خلال رؤية هبة.. والانتقائية هنا هى الوقوف عند دراسته لنيتشة دون بقية كتابات السلسلة التى تدور حول أفلاطون وأرسطو وشوبنهاور. والشئ نفسه مع هيدجر مما دعا يوسف مراد إلى أن يكتب نقداً لائماً بمناسبة ظهور كتاب الزمان الوجدوى يتهم فيه صاحبه بنقل ثلاثين صفحة من عمل هيدجر «الوجود والزمان» ومراد هبة «يسر» لنا هذه المعلومة بشكل محايد، مما يجعلنى أتساءل ماذا يشير إلى كتابه يوسف مراد عن العمل ويهمل ما كتبه طه حسين عن «الزمان الوجدوى» فى الكاتب المصرى؟

والحقيقة أن القول بوجدانية بدوى والثى لاتمنى نازيته بأية حال من الأحوال فى حاجة إلى تحليل دقيق حتى ولو كان القائل بذلك بدوى نفسه فمشروع بدوى الذى أشرت إليه فى بداية هذه الرؤية وهو مشروع ضخم يسعى لدراسة التراث اليونانى فى الحضارة الإسلامية وإعادة تحقيق الترجمات العربية القديمة للنصوص اليونانية خاصة نصوص أفلاطون وأرسطو والأفلاطونية المحدثة وهنـفه هو «روح الحضارة العربية بالتكيد على نزعتها الإنسانية وهو مشروع مستمر يظهر فى التفسيرات بصورة جديدة هى نقد أصول الاستشراق. ويبدو أن هذا النقد يجمع عارفى بدوى الذين يقفون بالفكر عند «تاريخ الإحاد فى الإسلام»

وهو فى الحقيقة ترجمة ومتابعة للكتابات الاستشرافية يجب ألا يتحول بدوى عنها

أما الزعم بنازيته الذى يتنـلق من واقعة ارتدائه رابطة عتق سوداء حزناً على هتلر، تلك الواقعة التى حدثت منذ أكثر من خمسين عاماً.. فهو أمر يحتاج إلى وقفة وأنا هنا لا أشكك فى واقعة ارتداء بدوى رابطة العنق السوداء ولا فى حزنه، ولكننى أتساءل فقط ألا يمكن أن يكون حزن بدوى لسبب آخر أو أن يكون التاريخ مثلاً هو ١٤ سبتمبر ١٩٤٤ بعد انتحار صديقه العزيز المستشرق بول كراس؟ هذه مسألة تحتاج إلى تدقيق وتحتاج أيضاً أكثر من شهادة وهنا فلنا أدمو كلاً من: الدكتور أنور عبد الملك والأستاذ إسماعيل المهدي والأستاذ العالم للإدلاء بشهادتهم فى هذه المسألة

لقد كتبت وكتب غيرى موفعين أن الوجدانية لا تشغل فى فكر أكبر دعائتها فى العربية إلا حيناً قليلاً - وربما نستطيع ويستطيع غيرنا أن يؤكد عدم صحة هذا الزعم - فإسهام بدوى يتجه صوب الفلسفة العربية والتراث الإسلامى وروح الحضارة العربية وأكبر انشغاله بدراسة «التراث اليونانى فى الحضارة الإسلامية» والوجدانية ما هى إلا وسيلة ودرها عنده شبيه بالناصر الأفلاطونية فى تراثنا الفلسفى القديم، وما كتبه بدوى فى الفلسفة اليونانية القديمة والمغربية الوسيطة والإسلامية، يفوق ما كتبه عن الوجدانية لا من حيث الكم فقط بل من حيث الاهتمام، فكيف يسوغ لنا أن ننـلق من وجوديته حتى وإن صحت إلى القول بنازيته؟ هذا هو السؤال الهام الذى تهمنى مناقشته وتلك هى الدعوى التى يسعى هبة لتأكيدـها. ويوجد من الشواهد

كتابة حزبية ضد الأحزاب الأخرى التي تؤيد الملك والإنجليز وتشيد بحزب مصر الفتاة فالسياق هذا يأتي عبر الصراع السياسي الحزبي في مصر في هذه الفترة المبكرة من تاريخنا.. ومن يتابع هذه الاستشهادات يرى بدوى يترجم فيه عن دوائر السياسة الغربية، فقد أشار إلى أنه يصدد الكتابة عن المذاهب السياسية (والترجمة عنها) مثل النازية والفانستية والشيوعية أي أن موقفه هنا هو موقف تنظيمي وثنائي لأعضاء حزبه الذي انتقل عنه كلية بعد ١٩٤٠ واتجه إلى الاهتمام بأبحاثه الأكاديمية. هذا التحول هو الذي قاد خطأ تدريجياً من مصر الفتاة إلى أن يكون عضواً بلجنة الحريات في دستور ١٩٥٦، وتلك الواقعة التي لم يفسر إليها وهبة إطلاقاً، ودعوة بدوى للحريات كانت ضمن أسباب أخرى وراء منفاه الاختياري في باريس بعد تعنت عدد من الحكومات العربية معه، والسؤال الآن موجه إلى وهبة وجيله وجيلنا أيضاً هل هذا هو وقت محاكمة بدوى، أم أنه وقت المطالبة بمحوته من ملفه الاختياري ليواصل إبداعه في وطنه بعد أن طالت هيبته في الخارج؟ إن احترام الإبداع يهتم علينا دعوة بدوى وتكريمه وإقامة مؤتمر أو ندوة موسمة حول الفكر العربي المعاصر وورائه وفي مقليمته وفي الصدارة منه بدوى وتلك مهمة وزارة الثقافة والمجلس الأعلى للثقافة بمصر.

ما يدعم هذا الموقف. فما هي شواهد وهبة على نازية بدوى؟ هل رابطة عنقه السوداء. أو مقالات بدوى في جريدة مصر الفتاة باعتباره مسؤول العلاقات الخارجية بالحزب في الفترة من ١٩٣٨ - ١٩٩٤ وفي مقالات قد اكتشفناها وجمعنا وعرضنا لها من قبل وأرسلنا منها نسخة للدكتور وهبة.

أظن أن انتماء بدوى السياسي في هذه الفترة المبكرة وانتمائه إلى مصر الفتاة يرجع إلى عوامل سياسية تتعلق أكثر ما تتعلق بوضع مصر السياسي وعلاقاته الخارجية أكثر ما تتعلق باتجاهه الفكري، فالفيلسوف الذي كتب وترجم هذه الدراسات وهو ابن العشرين ١٩٣٨ (وبدوى مولود في فبراير ١٩١٧) ينتمي لطبقة أصحاب الأراضي، وكان يمثل قطاعاً عريضاً من الشباب المصري الذي يواجه قوة المحتل الإنجليزي ويرفض احتلاله وسياسته في مصر باللجوء إلى قوة أخرى ناشئة وهو في هذا لا يختلف عن الذين يلجأون إلى مؤسسات عربية يمينية معروفة لتأسيس نشاط فكري وفلسفي تقدمي باسم الشعوب النامية في آسيا وأفريقيا.

يتبقى إذن مناقشة الاستشهادات التي قدمها لنا مراد وهبة من مقالات بدوى سائلة الذكر التي تشيد بهتلر، حيث نجد دعوة بدوى في كتبه عن «مصحف تشيكي» سلطانها ما هو إلا





مارى ديڤلين التى اهدى لها ديوانه المنشور  
فى العام التالى نهاية هواية  
التاريخ الطبيعى وهو عنوان  
إحدى قصائد الديوان يصور  
فيها رعب صبي من انتقام  
الضفادع إذ يجمع أبو ذنبية  
فى برطمانات ولغت إليه  
الديوان الانغار كشاعر  
ريفي يصف الحياة  
المعاشة فى الريف، يصف  
الطبيعة لا فى رومانسية  
معتبة، بل هى الطبيعة كما  
يعرفها الفلاح العامل  
بترينها وطينها ومجارى  
مياهاها وروث بهائمها،  
حصل الديوان على جائزة  
سمرسيت موم للأدب سنة ٦٧  
وجائزة أخرى سنة ٦٨.

فى سنة ١٩٧٢ تفرغ شيموس  
هينى للكتابة بعد أن نشر ديوانين ياب إلى  
الظلام والشتاء بعيداً عن الوطن وقضى عاماً فى  
جامعة بيركلى بكاليفورنيا. فى ١٩٧٦ انتقل للإقامة فى  
دبلن عاصمة جمهورية أيرلندا فى الجنوب، ومنها دعى  
سنة ٨٤ ليشغل كرسي البلاغة والخطابة بجامعة  
هارفارد حيث يعيش عدد كبير من الحاصلين على جائزة  
نوبل فى الآداب أو العلوم فى رحاب الجامعة الثرية، وفى  
سنة ٨٩ رشح لكرسي الشعر بجامعة أكسفورد، وهو  
أشرف منصب يرشح له شاعر نابه فى الأدب الإنجليزى  
كل ٥ سنوات.



الدين أو المذهب - لا فرق فى ذلك بين شبه  
الغارة الهندية الشاسعة أو جزيرة  
قبرص الصغيرة، ولا بين أرض  
فلسطين السليبة وجزيرة أيرلندا  
- التى يقتل أبناءها بعضهم  
بعضاً فى الشمال على خط  
المذهب الدينى - فكلمهم  
مسيحيين - أقلية  
بروتستانتية ميسورة لا  
تتخلى عن الالتصاق  
ببريطانيا، وأغلبية  
كاثوليكية فقيرة مهضومة  
الحقوق تطلب الاستقلال  
والاتحاد بجمهورية أيرلندا  
المستقلة فى الجنوب.

وشيموس هينى شاعر  
الجائزة واحد من أبناء الشمال  
الكاثوليك الفقراء، رفعه التعليم ورفعته  
للهجة إلى مصاف الشكّين ومدارج  
الاستاذية فى جامعة هارفارد وجامعة أكسفورد:  
ولد عام ١٩٢٩ فى قرية موسبون، من محافظة دوى فى  
أيرلندا الشمالية، وكان أبوه مزارعاً متوسط الحال  
وتاجراً للمواشى، وكان شيموس أكبر أبناء المزارع  
الثمعة، حصل عام ١٩٥١ على منحة دراسية ليدرس فى  
مدرسة ثانوية بالقسم الداخلى، ومنها على منحة ليدرس  
بجامعة كوينز (الملكة) فى بلفاست عاصمة أيرلندا  
الشمالية، وعمل بعد تخرجه من الجامعة مدرساً، ثم عاد  
إليها محاضراً سنة ١٩٦٥، وتزوج فى العام نفسه من

وهكذا يقضى الشاعر نصف العام مستقرا في بيته في دبلن ويتخفى النصف الآخر محاضرا في هارفارد أكسفورد - مناقشا موجه للطلاب والشعراء.

ويقول العارفون بحياته في جامعة هارفارد إن الشاعر شديد المصاسية بقيق الالتزام، يصير على تحمل نصيبه من المحاضرات بما يتساوى وأعياء زملائه من الأكاديميين، مع أن كرسي الشاعر بالجامعات لا يلزمه بعدد يعينه من المحاضرات، ويكفي الجامعة شرفا انتشاره إليها، وإقامته فيها بعضا من العام ليحرك الحياة الأدبية فيها ويبيت روح الفن في طلابها. يحاضر هيني طلابه عن الآداب القديمة فهو قارئ واسع الاطلاع ودارس شغوف، كما يحاضر في علاقة الأديب بالمجتمع، وقد جمع عددا من أبحاثه في هذا الموضوع في كتاب نشر سنة ٨٨ بعنوان حكم اللسان The Governance of the Tongue وهو عنوان مزاو قد يفيد «الحكم بالقول أو سلطان اللغة أو التحكم في اللغة وفي الشعر، تبعا لذلك وجمع محاضراته في جامعة أكسفورد في كتاب يصدر العام القادم بعنوان إنصاف الشعر أو رد اعتبار للشعر The Redress of Poetry

يقول أحد الملحقين إن شيموس هيني شاعر مجيد ومشهور (يسميه مواطنوه شيموس فيموس أي الشهير) لكن هذا لا يكفي وحده لأن يُنحَ شاعر جائزة نوبل، ولم تكن الأكاديمية السويدية لتقتنع به لو لم يلم شعره على موقف أخلاقي سليم فيه نغم وبراء للإنسانية جمعاء، وينتمي هيني كما أسلفنا إلى رهب الشعراء «الغلاخيين» في القرن العشرين الذين يصنفون مادة كثير من أشعارهم من نقائق حياة الفلاح وبيئته وأسرار حرفته كما كان الشاعر الجاهلي يضمن قصائده صورة حية

لبيئته الصحراوية برمالها وكنبائها وغدرانها وجبالها ونجوها - ويطغسها، ومعرفة دقيقة بتشريح الجواد والناقة، ولعل أول اسم يخطر بذهن قارئ الشعر الإنجليزي الحديث في هذا المجال هو شاعر أمريكا الكبير روبرت فروست (١٨٧٤ - ١٩٦٣) إلا أن أهم مثال لعل شاعرنا احتذاء هو شاعر انجلترا الكبير تيديوز (١٩٢٠ - ) الذي يعيش في الريف ويمتنع الزراعة حتى بعد أن بلغ النجاح والشهرة وتُصَب أميراً للشعراء في إنجلترا.

تصالح دواوين هيني الأولى خبرات صبي فلاح يستكشف عالم الطبيعة والجنس والعلاقات الاجتماعية والموت، ونظرة واحدة يلقينها القارئ على عناوين بعض قصائد الديوان الأول تكشف مادة الديوان: العرق - مخزن الفلال - جمع التوت - يوم خض الزيدة - وراء المصرا - صورة العم - جنى البطاطس - مجاعة البطاطس (في القرن الماضي) الديوك الرومي مذبوحة - سمك انقط - وهذا الصبي صاحب الرؤيا يستخدم الفاظ تعبر عن «الفترة المعاشية» وكثير منها قديم نسيه الناس أو استعملوا عليه بالثقافة، يستخرج الكلمة من مدفنها وينفض عنها التراب، ويجلوها ويلبسها حتى تبرز بالمعنى، والحق أقول أنني لم أجد عند الترجمة معادلا عربيا فصيحاً متداولاً بيننا أهل المدينة لكثير من الألفاظ التي اتخذها الشاعر ونورد فيما يلي ترجمة لقصيدتين من الديوان الأول للشاعر، وقصيدة نشرت في العام الماضي وطرفا من قصيدة نشرت لأول مرة بمناسبة إعلان حصوله على الجائزة، والحق أنها ترجمة لغمانى الشعر وأفكاره، مع التزام بترتيبها في القصيدة وتقسيم أبياتها كيانة للتعريف به في العربية، ولعل شاعرا من الشعراء يجد فيها ما يفريه بصياغتها شعرا.



## العزق Digging

بين سبابتي وإبهامي  
القلم الغليظ، في مكانه كالمسدس.  
تحت شباكى يرن صوت نظيف خُذش  
إذ تفوح المجرفة في حصباء الأرض  
أبى، يعزق. أمد بصرى  
حتى أرى مؤخرته المشدودة بين أحواض الزهر  
تحتى هابطة، ثم ترتفع كأن ذلك من عشرين سنة  
ينحنى بانتظام خلال خطوط البطاطس  
حذاءه الفشن يركن على العروة، واليد كالرافعة محكمة  
بقوة في باطن ركبته  
يقطع رموس الثبات العالية، يدع الحرف اللامع عميقا  
لينش حبات البطاطس الجديدة فتلتقطها  
فرحين بصلابتها الباردة في كفوفنا  
كان جدى أبرد حصاد للخضرة  
بين الرجال الماملين على مستنقع تونر.  
حملت له يوما اللبن في زجاجة

مسدودة بوقرة. فرد قامته  
ليشرب اللبن، ثم انكب مباشرة على العمل  
يثقب ويقطع كتل الخشب بنظافة وإتقان  
يحمل الكتل الثقيلة.  
ويلقى بها وراء ظهره، يهوى بفأسه أعمق وأعمق  
وراء الخضير الجيد يحفر بالفأس  
هذه الرائحة الباردة لعفن البطاطس. ووقع الهرس  
على سطح الشت المابلول والقطع الفظ للسلاح  
في الجذور الحية، كلها تستيقظ في رأسى  
لكنى لا أملك فأسا لأتبع خطى رجال مثلهم  
بين سبابتي وإبهامي  
يسكن القلم الغليظ  
ساحفر به.



## تابع Follower

كان أبى يعمل بممرات يحفره حصان  
كانت كثفاة في انحنائها كشراع منتفخ مشدود  
بين العمودين وخط الزراعة  
الجياد تشد وتجتهد إذ تسمع ملقطة لسانه.

خفيّر. يثبث الجناح (الألة)  
ويركب فج المحراث من صلب مديب يلمع  
تندرج كتل التربة ولا تتفتت  
يده على اللجام، بجذبة واحدة

فأعبط وأعلو تبعا لخطواته الكاذبة،  
أتوق أن أكبر وأحرث الأرض  
أقتل عينا وأصلب ساعدي  
ولم أفعل شيئا إلا أن أتبع  
ظل المريض حول المزرعة  
كنت مزعجا أتمثر واقع  
ولا أكف عن التشكي. أما اليوم  
فأبى هو الذي يسير متمثرا  
خلفي، ولا يختلي (من خيالي)

المقدد يستدير الطاقم المضلل بالعرق  
ويعود أدراجه في الحقل. عينا  
تضيقان تتفحصان الأرض  
يرسم خريطة الخط بدقة.  
كنت أسير متمثرا في الأثر المختلف عن  
مسامير نعله  
ألق أحيانا على الأحجار الناعمة.  
وأحيانا يُركبني على ظهره



### نظرة من بعيد / إلى مكينة My ceræ Lookout

رعب بنفسج تتحنى على سوقها  
لعاب الشمس قبيل الفجر، كله ندى وألياف  
ومحزبات كالنجوم، هي التي أشعرتني  
بنبض جرح الزمن العميق  
الذي عشنا في باطنه. بكت روحي في يدي  
وأنا أهم بلمسها، أمطر كياني كله بالدموع على نفسي.  
رأيت مدنا نما عليها العشب  
وبينا من الحنين وقبرا وضوءا متالفا  
تهب فيه الريح  
وهناك بعيدا في بقعة شرم كثيرة التلال  
جماعات صغيرة من أناس يرتقبون رجلا  
يقفز فوق جدار جديد من الطين، رجل آخر يجري  
إليه معانقا فيما يبدي ويرديه بضربة قاضية  
(الملحق الأدبي لجريدة التيس ديسمبر ١٩٩٤)

مدن العشب. جدران الحصن. القصر ضربه الخرس  
كنت أصل إليها وريح الليل تهب على وجهي  
ها أنا أعود متمثرا يقظا، لكن النصر  
لم يكن هي الأول، أقل كثيرا من الواجب على -  
ما زلت منعزلا في أزدرائي القديم  
للمصفقين المناجورين  
يلحون بالحركة والكلام أنهم وحدهم أبناء أرجوس  
المخلصون  
مصارمون بالشفاه يسوقون حديث الهاتف ويحتجون  
بالتاريخ  
يقدمون العرائض والاثهات ويأخذون الاموات.  
ولن تجد أمرا يجمعه إليك اليوم من زمن شاسع البعد  
هرينا احتبست قبل مرحلة الكلام.

---

## GRAVEL WALKS سرات الحصى

حصى النهر. فى البدء، ذاك  
فى أوج الصيف، وبداية الصيف  
راقدة بين الزهور على جانب الطريق، كفارس سقط  
وسألنا شبحه منذ قليل «هل وأتاك الحظاء»  
وإذ محركات العالم تستعد، كانت ثمار الجوز الفضة  
تتدلى فى عنا قيد تقترب رويداً من الدوام  
الأشجار تنحدر إلى الماء، وحصىات الصوان وأقيمت  
الحجر الرملى فى حركة دائبة تنعم وتدفق بارقة فى مياه  
ضحلة تجرى فى لون الشراپ المصقول

والأسماك تسبح فى مجموعات تتفرق فزعا  
إذا جئنا نلعب.  
زمان سمردى لنتهى يوم جاء جرار أسقط الجنزير  
فى مهاد الحصى  
وبدت الحياة فى خلاطات الأسمنت  
ورجال يرتدون «العفريّة» كأنهم أشباح محبوسة  
يخلطون الخرسانة، ويحملون، يرفعون، ويحملون  
وينديرون  
كما لو كانت قمانن فرعون مشتتة فى رؤسهم

(جريدة الأينبر الأحد ٨/١٠/٩٥)



بداية اعتدلت لقارئ هذه السطور إذا ما بد له أول الأمر أني أطلت الحديث عن الخلفية التاريخية والسياسية للأدب الأيرلندي، قبل الحديث عن شيموس هيني، شاعر نون لهذا العام، ولعل دانسي في هذه الإشارة تابع من أي زمان بل علينا اعتبار مثل هذه الجوائز فرصة لإثارة الضوء على الثقافات التي أفرزت النابهيين الذين تالوها، وبالأذا إذا كانت ثقافات مغفورة لاجيء ذكرها في الإعلام العالمي إلا بشكل عارض وهامشي لثقلات مكوناتها وبنابيع جمالياتها أو تاريخها ماتتلك الثقافات المهمة التي بُثِّت لنا كل يوم عبر الأفلام والتلفزيون والجلات والسيرة بما في ذلك مايدور فيها من أنشطة التجارة والاقتصاد.

[illegible]

لكننا إذا تفكرنا أن دين يتحدث من منظور تاريخي تطلبت عليه إسهامات أدبية لثقافات كادت تموت، إلا أنها أنقذت كل مرة في حقبة تالية واستُصلحت تراثها وضُمت إبداعها لأرض الإبداع الأدبي التي لامتوت، إذا ما تذكرنا ذلك فهمنا أن كلام فين يحمل بين طياته تقديرًا لسمات الحياة التي تولد من قلب الموت، وحيولنا لا إرادية إلى استدهاء الطبقات الثقافية المتعددة التي غدت العبقريّة الأدبية الأيرلندية وأمنتها بقرتها للذهشة على تمدد أسباب الموت الثقافي عبر الأزمنة المختلفة فنسجت من تلك الأسباب ذاتها شعرًا ونثرًا أثري التراث الإنساني وأسبغ على الجزيرة الخضراء الصغرية صفة الضبيب الإبداعى الذى لا ينضب حتى تحت أقسى ظروف الواقع، وهى ظروف صانت فيها أيرلندة من التحقير لثقافتها ولتهميش لثقافتها الأصلية (gaelic) وعاداتها ومعتقداتها، ومن إحلال الإنجليزية بالقهر واستبدال أعلام طبوغرافيتها<sup>(٧)</sup> وأسمائها النابضة فى الوجدان الأيرلندى بتاريخ بطولى وأشعار بيعة؛ هذه بالإضافة إلى اضطهاد ديانتها الكاثوليكية واستنزاف مواردها طويلاً، مما أدى إلى المجاعة الشاملة؛ وكل ذلك أدى إلى النهاية إلى التفرع حول الذات والانفلاق عليها، وإلى تراجع روح المبادرة، مع استشراف سطوة رجال الدين ومع ما ينتج بالضرورة عن ذلك من تزمت وضيق أفق وتعصب، إلى آخر ما لخصه ييتس يوماً فى سطر قصير: «مكان ضيق وكراهية كبيرة»

لكن الطليعة الإبداعية من الشعراء والحايلين، ومنهم ييتس، ظلوا يحققون حلم صمويل فرجينسون الشاعر المُرَّخ الثورى، سواء عن وعى قاصد أو حبسى عندهما قال:

وإن ما علينا عمله هو استعادة ما فقد مكائنه إلا أنه لم يُفقد؛ أحوال آبائنا وظروفهم وأفكارهم إنها إعادة عرض الماضى على نعتية اليوم، بحقائقه الوثيقة التى سوف تمكن شعب أيرلندة من أن يحيا تاريخه فى الأرض التى يعيش فيها الآن بهجة فى الذكرى تترى وتعدى مثلاما يحدث فى أية أمة أخرى من حويلنا اليوم»<sup>(٨)</sup>

ومع أن فرجينسون كان يكتب فى النصف الأول من القرن التاسع عشر إلا أن البحث عن (أيرلندة لاتزال مفيضة) ظل يمثل سمة مبهمه من سمات الكتابة الأيرلندية تظهر بوضوح فى الشعر والأدب غير مرتبطة بحقبة نون غيرها، كما تظهر فى شعر «هينى» لند تضافر موضوع الوطن وهمومه وتشابك مع كل مظاهر تلك الهوم الدخيلة التى صنعها الاستعمار، كما اشتبك وقد اخل مع الهوسم الأصلية وأيدة المزاج الأيرلندى الرومانسى الحاد المتورق وتناقضاته العنيفة، من تدين مترزمت وتضخيم غير واقعى للذات، وعدم ثقة أمام طرق الآخر فاتخذ هذا التعبير على أيدي شعراء من أمثال ييتس وبغيره أبعاداً أسبغت سحراً وقوة على الطبيعة الأيرلندية الفذة أصلاً، وحولت أسماء الجبال والبحيرات والإبطال والشهداء والتواريخ التى تزعم الوجدان الأيرلندى إلى رموز خالدة، كما جعلت من المستنقعات والحقول مواقع للخطر فى أركيولوجيا الوجدان الوطنى، تضفى إدراكاً جديداً للماضى من خلال البحث فى الماضى، فترتب على ذلك نود غير مباشر من استقلال الشخصية الأيرلندية بما لها وما عليها، وإيضاح لسماتها، سواء لم ييارح البدر وهنه كما هو الحال مع ييتس وسينج، أو جهره إلى فرنسا أو سويسرا كما

مجره بيكيت وچويس فى حلبة لاحقة، أو انتقل من شماله إلى جنوبه كما فعل هينى.

إن فوز هينى بالنول فرصة طيبة للإشارة السريعة.

إلى الخلفية الأيرلندية التى انزعت عن اهتمام القارئ العربى، بعد أن كانت جد قريبة من وجدانه إبان ثورة ١٩١٩ فى مصر، لما تشابهت ظروف البلدين آنذاك، ولما كان من صلات بسعد زغلول به دى قاليرا الذى يقال إنها موقفة فى خطابات حملها إبراهيم رشاد الذى ذهب إلى أيرلنده لاستطلاع نظم الجمعيات الزراعية فيها، بناء على رغبة بسعد، وعاد ليكتب كتابه الذى قدمت له سوزان ميتشل فى امتثان ويحمل عنوان: (مصرى فى أيرلنده).

أصبحت أيرلنده اليوم بعيدة عن متناول القارئ العربى واهتمامه باستثناء بعض الأسماء التى تدرس فى أقسام اللغة الإنجليزية، دون تأكيد على هويتها الثقافية، ودون اعتبار أهمية فصلها عن متن الأدب الإنجليزي، الذى يظل يتمسك فى البقيرة الأيرلندية حتى بعد مرور أكثر من سبعين عاماً على إعلان أيرلنده دولة مستقلة، وحتى أن هينى الشاعر الذى نعتق به اليوم، اضطر إلى بعث خطاب مقترح نشر فى التايمز إلى محقق سلسلة «ديجون» للشعر الإنجليزي، يرفض ضمه إليها ويذكره بأن يده لم «ترتفع يوماً لحمل كأس يُشرب فى نخب الملكة لكن علينا هنا ألا ننسى أن يده لم ترتفع كذلك لشرب نخب العنف من قبل أبناء عشيرته، وأن صوته لم يرتفع أبداً بالشعارات، وإنما ظل صوت الأرض الرطبة تصفر فى سبيل التزام الشاعر بواجبه الأزل: إقامة شعائر جمهورية الضمير.

وحتى لا يبدو القارئ أنى أكثر ملكية من الملك، فى حديثى السابق عن التفانيد الأيرلندية، أنكره أن الأيرلندى كان دائماً أقرب ممثل لآخر فى العلاقة المعقدة للغاية التى ربطت بينه وبين المحتل الأنجلو- نورماندى منذ ١١٦٩ وإلى ظل جائئاً على أنفاسه بصيغة أو أخرى ثمانية قرون بالتمام، وإنه (الأيرلندى) قدّم فى تاريخ العنصرية الإنجليزية نمط السكّير، والعرييد والخائن المتهور، ومنفلت الزمام، «الكاثوليكي» (أى المؤمن بالخرافة من وجهة النظر تلك)، تماماً كما مثّل الهندي من بعده والعربى من بعدهما<sup>(٥)</sup>.

ويوفر لنا شكسبير مثلاً مبكراً على مدى حساسية الأيرلندى بالنسبة لعرقه وديانته المضطهدين فيورد فى مسرحية (هنرى الخامس) منظرأ يرد فيه على لسان الأيرلندى ماكمرديس وأبل من الشخائم ودأ على كلام الكاتب فلولين المذهب فى ظاهره:

«صحنى لو كنت مخطئاً ولكنه يبدو لى انه ليس هناك كثيرون من أبناء أمك.»

فيقاطعه ماكمرديس فى عصبية مثشجة:

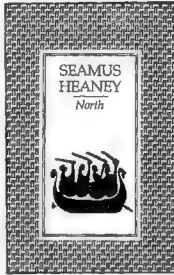
«من أمتى؟ ما هى أمتى؟ هى خسيصة وحقيرة

وهجين زائف، وخسيصة نذلة؟ ما أمتى؟ من ذا الذى يتحدث عن أمتى؟»

فتفضع تلك الصبيحة، الحساسبية المفرطة منعة عن سمة الحب/ الكراهية التى تسلطت على علاقة الكثيرين من أبناء أيرلنده بوطنهم والتى كان جيمس جويس أعظم من أقصع عنها فى الأدب.

الأيرلندي بصراعات ذلك المجتمع، وهو المحور الذي تقوم عليه بشكل أو آخر، قيمات مهترت أهم وأجمل ما كتبه الأيرلنديون، على تيسمين جذورهم الاجتماعية وتأثراتهم الثقافية على مر العصور، وحتى يومنا هذا مثل قيمات المنفى في الوطن، والاعترا ب، وأقول الحضارات والشقة من الاضمحلال والتقسيم والحفر في الضمير والقلب، بمأً عما دفن من أركيولوجيا الوجدان في المكان وفي ذاكرة التاريخ؛ قيمات نبعت من روح متصيدة للتشبهيش ومحاولات الواد الثقافي وقتل الخاطبة والاضطهاد والطائفية، إلا أنها ظلت تقدم مبعاً نابهاً

شجاعاً يواجه معالقات شقيق الألق والمحلية المفرقة في تضخيم الذات، ودأبت على النأي بالآدب عن المباشرة المضمومة وانطلقت بالخيال الأيرلندي إلى مساحات الاعتراف العالمي منذ أيام الحركة التي أطلق على إنجازها ألفريد «الصورة الأيرلندية» في نهاية القرن التاسع عشر، والتي حققت رؤى «جون أولجر» الثوري العجوز الذي كان أول من نبه روادها إلى أنه لا يوجد آدب عظيم بلا هوية، ولا توجد هوية قومية بلا آدب؛ كان يفتس الذي وصفه ت.س. إليوت بأنه «أعظم شعراء هذا القرن في الإنجليزية وكل اللغات»، في تعميم فائض الحماسة، يكتب شعراً عن الهند وتقليد سبغفسو وشيللي قبل أن يلتقي بأوليفري الذي عرفه على شعر فيرجسون ومانجان وفتح له كنوز عالم من أساطير وحكايات بلاده، التي كبر على ازدهارها فتحوّلت على



لكن ما بين عصية ماكوريس الجلف وقناعة بلوم<sup>(١)</sup> الذي يجيب عن أمته في ثقة عفوية: «أمتي؟ أنا من هنا. ولدت هنا. أيرلندي». ما بين هذا وذلك يطل علينا من بين صفحات الآدب الأيرلندي الأجل منه والأقل جمالاً، بمسح دويب عن الذات لم يهن لاستغلالها من براثن الابتلاع الثقافي. لم يكن الطريق سهلاً على الإخلاق، فقد القي - ولم يزل - التفوق الإنجليزي بظلال كثيفة على ما هو أيرلندي الأصل وقد نالت دعواؤه من الوجدان الأيرلندي حقاً طويلاً، وظهرت

مؤشرات شدتها السياسية الاستعمارية تدل على فقدان الثقة في المورث الثقافي، وفشلت ثورات كثيرة وذاقت أيرلندي حسرة الخزيان على يد أبناء لها فضلوا العمالة والخيانة كما حدث يوم بدت الأمة فيه وكأنها انصاعت لقرها في عام ١٨٠٠ مستيكة بعد ثورة ١٧٩٨ في أحضان برلمان الإنجليز إن كلمات ولف تون قائد الثورة ظل صدماً يثورات في خيال الشعراء مذكراً بالحلم الأيرلندي الذي لم يكتمل حتى الآن، على الأقل في الست مقاطعات الشمالية المعروفة بأيرلندي الشمالية:

وبدت أن أحل الاسم الشامل البسيط «أيرلندي» محل الأوصاف الطائفية للفرقة:

«بروتستانتى، كاثوليكي» «منشق» وكانت تلك وسائله.

إن سؤال الهوية ربما برز كأكثر ما يميز الآدب الأيرلندي عامة، فهو السؤال الركيزة في التاريخ

يدين إلى رموزه خالدة مازال النقاد يقتلونها في أبحاثهم إلى يومنا هذا.

في الخيال الإيرلندي ارتبطت تلك الحركة التي كان ييقتس على رأسها وضمت من الأسماء الخالدة جون ميلينجتون سينج وشون أوكيسى والليدي جريجورى (صديقة أحمد عرابي ومؤازرته) بثورة عيد الفصح (الذي خلد أبطالها ييقتس في أشعاره)، وأحداث ١٩١٩ وما تلاها من عنف تمضى في النهاية عن إعلان إيرلندة دولة حرة، انقسمت بعده الجزيرة الصغيرة إلى ستة وعشرين مقاطعة جنوبية تضمها جمهورية إيرلندة الجنوبية (ايرن) وستة مقاطعات شمالية انضمت إلى إنجلترا على أساس رغبة الأغلبية البروتستانتية في الشمال، وهي الأغلبية التي حكمت بشكل مطلق لمدة أربعين عاماً تقريباً، إلى أن نال الكاثوليك شيئاً من حقوقهم المهدنة في الستينيات، فارتفع وعيهم تدريجياً بوضعهم المتدنّي في وطنهم، وبدأت ماساة الشمال تتخذ شكل العنف اليومي على يد الميليشيات البروتستانتية والجيش الجمهوري (IRA) وقوات حفظ الأمن الإنجليزية، التي كثيراً ما أثبتت أنها أكثر إرهاباً من الطرفين الآخرين.

### صاحب نوبل ومسألة الأدب والسياسة:

من الأقوال المثارة التي أصبحت كليشيهاً لدى الحديث عن الأدب الإيرلندي، هي أن موجات هذه جزيره مرتبطة بمدة توترات الواقع. فكلما كان الواقع أكثر إيلاماً، ارتقى الشعر وأصبح أكثر قوة وجمالاً، وهي مقولة ربما أكدها انضمام المد الشعري في الجنوب،

الذي يتمتع الآن بالاستقرار، مع ظهور نخبة من الشعراء في الشمال ينظر إليهم على أنهم ممثلو نهضة شعرية جديدة لم تشهدها إيرلندة منذ أيام ييقتس، متمثلة في أعمال ديريك ماهون، ومايكل لونجلى، وهول مالدون، وتوم پولن وبالطبع شيموس هيني وهو أكثرهم شهرة وأغزهم إنتاجاً<sup>(٧)</sup>.

لقد عانى الشمال قبل الستينيات من الانقطار إلى شعر أصيل ينبع من شجونه الخاصة، كما يقول ريتشارد فاليس (Falls)، والشمال - وإن لم يعدم الشعراء - إلا أنه ظل فترة طويلة، تأثراً عن تعبير شعري خاص به، وقد شهدت فترة الأربعينيات بعض المحاولات التي لم ترتق إلى مستوى الحركة الشعرية المؤثرة، وكان دخول الشمال الحرب الثانية مع إنجلترا، في حين بقي الجنوب محايداً، قد خلق شعوراً.

بإمكانية تطوير الهوية المحلية بوصفها كياناً مستقلاً له سماته الخاصة، وعبر ذلك الإحساس عن نفسه من خلال مجموعة من الشعراء نادراً ما يذكرن اليوم<sup>(٨)</sup> إلى أن تمخضت نهاية الستينيات عن الأسماء التي ذكرناها من قبل، والتي تمثل نهضة الشمال الشعرية الحالية، وكانوا كلهم في العشرينيات من أعمارهم عندما اندلعت الاضطرابات، إلا أن هيني بالذات حتى بتقدير عظيم من النقاد على الرغم من أن ديوانه الأول (موت عالم الطبيعة) أو (موت رجل الطبيعة) (١٩٦٦) مر مرور الكرام. لكن البروفيسور كونور كروز أوبراين (O'Brien)، وهو ناقد له ثقلة، لفت الانتباه إلى ديوان هيني التالي: (الشمال)، الذي نشر عام ١٩٧٥؛ عندما قال في مقال في (الليسنر):



«لقد شعرت شعوراً غريباً وأنا أقرأ تلك القصائد، وكأنني أستمع للشيء نفسه، المادة الفعلية للعذاب التاريخي [وإجسد] التصفية، مأساة شعب في مكان: الكاثوليك في أيرلنده الشمالية.

ويلمس أوبراين في هذا الوصف مقدرة هينى على إعطاء تفاصيل الحياة والتجربة اليومية المعاشة نعمة العبقورية التي تجعل لها مغزى يتجاوزها، ليصبح تراكم هذا العادى والمألوف فى النهاية تطبيقاً مؤثراً على أحوال الوطن، فتتحول على يديه صورة (العزق) بروائحه

والمسمة وتريقته - إلى عزق أو حفر من نوع آخر فى ديوانه «الشمال» - إلا أن الحفر يظل حفرًا فى الجلود، فى تربة العفن من أجل أن «يستيقظ الرأس»:

راحة عفن البطاطا الباردة عفن

الخشخشة الميتلى أصواته الحادة الفاطمة

فى الجذور الحية تستيقظ فى رأسه

لكن ليس لدى هارولد لأتبع رجاله تسليم

بين أصابعه وأبهامه

يقبح الغلم الرابض

ساعته به<sup>(٩)</sup>

فى قصائد «الشمال» يصبح الحفر من نوع آخر. حفر أركيولوجي ينخل فيه هينى. «الجذور ككلب يظب ذكرياته عن البرية» فيترك لنا لبياناً صغيراً داخل الحيوان يصف فيه جيشاً من حطب غابرة حنطت فى المستنقع لدى أنتشالها، مضيقاً درامية تجريبية الشعرية على التساريخ، واصلاً بين الأسطورة والواقع السياسي<sup>(١٠)</sup>، فيقول على لسان ملكة المستنقع:

لقد تسوسه ناجر

وسقطت جواهرى

فى طرفه جليد الخش

مثل ثمار التاريخ

وهو ما تلصق عته بشكل أكثر قومية قصيدة أخرى بعنوان «قداس من أجل المخطئين» عن شهداء ثورة ١٧٩٨، يقول فيها:

شابت وجه التلال حمرة فجلى -

غمرتها موجاتنا التي تكسرت

دفنوك دون نعش أو كفن

وفرى المسطرس نما الشرفان من (ألمه قبرنا

أو أكثر كاثوليكية فى (جيلة القريب):

أنا الأرضى حاضنة بدم سريديا

يفرغون فى قلبها المقدس

والفيالق جددت من المتاريس

وهم رائدون

من الواضح حتى من الأمثلة القليلة التى سقناها، أن هينى لا يقع فى فخ نبرة الأناشيد الحماسية، وإنما يعنى، كما ينبغي للشاعر أن يعنى فى مثل ظروفه، رثاءً وتساؤلاً وشفقة من العنف ومن الخلاصات السهلة، لكن هذا لا يعنى أبداً عدم انجذابه، ولا يدل على موقف متبيع كما يقال عنه أحياناً، فهو حتى بعد أن تخطى المرحلة التى قال عنها «مرحلة لعب دور الشباب الكاثوليكى الغاضب» بدأ له كيانه (وتلك هى كلماته) مشتبكاً ومرتبكاً - بمعنى جثرى - دينى - بأن عليه فعل شيء:

«شعرت وكأنه نذر». ومن هنا أطلق بحثه عن صور ورموز تكون وافية لوصف ما يحدث في الشمال. ولندمه هو يقول الكلمة الأخيرة في هذا الشأن:

«الآن أدرك أن طبيعة اللغة [الشعرية] وعقبريتها بعيدة كل البعد عن عالم المصالح الاقتصادية ذي اليت الحديبية المسرلة في قفار الحريز [المسدودة] في المقابلات بين الغواب المختفين، كما أنها بعيدة كل البعد عن المناورات السياسية للأيرلنديين ورجال مقاطعة الستر (Uistener) الذين يقومون بالقتل، لكنها ليست بعيدة على الإطلاق عن السيكولوجية الفلسفة والميثولوجيا الكامنة وراء مصطلحي: (كاثوليكي/ايرلندي) و(بروتستانت) من مقاطعة (الستر). السؤال كما هو دائماً: كيف مع كل هذا الغضب العنيف يستطيع الجمال أن يعرض قضيتته؟ أما إجابتي فهي: أن يوفر الجمال رموزاً تليق بالشدائد.

أما سؤالنا نحن فهو الكيفية التي يتحول بها موضوع كموضوع الوطن وشجونه، بكل خصوصيات محلتيه. وهي في حالة هينري جُدْ مستغربة - إلى مستغرب تستخرج منه جثثاً تحنط، وتحول للبطاطس في أرض رطوبة دافئة، ويصفر في تربة الخبث (Poet) وإشارات لأناس يلقنهم أطفالهم المقطمين في الشجر خلال العواصف الرعدية، وبراجة الكلوينوسايل الإنجليزي في عين طفل نحيل؛ كيف تتحول مثل هذه الأشياء الضامة جداً بعالم الشاعر الفعلي، إلى شعر إذا قرأه الناس في أي مكان يفاعلون معه حتى لو لم تستدع مفرداته أو صوره ورموزه ما تستدعيه لدى ابن الثقافة التي خرج منها هذا الشعر؟

إن ردأ على هذا السؤال لا يمكن أن يكون بسيطاً، ولكن إذا حصرنا أنفسنا في الشعر - وليس في اليات قلقية - سيظل علينا برأس عقيد سؤال مبدئي يتكرر درماً بصيغة أو أخرى:

ما هي تلك السمة المشتركة بين ما تواضعنا على أنه عالمي؟

فإذا كان الرد كما يجيء كثيراً في حيثيات الأكاديمية السويدية على سبيل المثال: (إنه يكمن في المدى الذي يمس فيه هذا الأدب ما هو إنساني، ويقوض متاريس العزلة يطالعنا سؤال آخر: وكيف نقوض متاريس العزلة إلا بتقويض الجبل جهل الآخرى، بأركولوجية وجداني وبمعاني أمانتي ورموزها في خيالي؟) ولا يراجهنا ذلك بمستولية نتاساهما، وتحذ علينا أن نواجهه في شجاعة؟ ربما ليست هذ هي الكلمة المناسبة تماماً فالشجاعة التي اقصدتها تتطلب صبراً عظيماً على التفاسيل، وعملاً دموياً لاستخلاص المعنى والجوهر من المعلومات والمعرفة اللدونة وغير للدونة في تاريخ الواقع المحلي ومفرداته اليومية، وتحمل مشقة نقل مكونات المكان ومسببات الطبيعة والبيئة المحلية، دون عجلة أو تجريد، ويعيداً عن المباشرة في طرح القضايا. فالواقع هو أنه لا توجد قضايا تمس الإنسانية جمعاء، وقضايا أخرى محلية؛ ولكن يوجد أناس في كل مكان، ومهمة الشاعر الأساسية هي تزويدهم بلسان يفصحون به عن شجونهم ويقدمون من خلاله قضاياهم، ذلك إذا اعتبرنا أن الفقر والجبل وظلم والتمهيش ومناهضة الحصار والاضطهاد، هذه كلها قضايا تنتشأ تحت أي نظام وفي أي مجتمع وفي كل زمان. ولنقرأ معاً لهيفي من (جمهورية الضمير) سطوراً أخيرة موحية في هذا الصدد:

أخرج محفوظ من معطفه المفرول في البيتيم  
وأظهر له صورة لجدي

لذلك طلمه من عند أعور أندراجه  
إن اعتبر نفسه مثلاً لهم  
وإن أكلم عنهم بلسماته<sup>(١١)</sup>

عندما عططته في جمهورية الضمير  
كانت ساكنة إلى درجة أنه عندما توقفت

المركبات استطعت سماع كيدان يحلق عالياً  
لوقت المدرج  
هند دائرة الهجرة كان الموظف رجلاً مسكاً

## الهوامش :

- (١) Seamus Deane, A Short History of Irish Lit. London, 1986
- (٢) أستاذ الأدب الأيرلندي في الجامعة الأهلية (بوليفرستي كوليج)
- (٣) انظر في ذلك رائدة برايان فويل وترجمات ، Translation،
- (٤) المرجع السابق.
- (٥) انظر Edward Said, Covering Islam سابق
- (٦) من أجل التوسع في هذه النقطة انظر:  
Thomas Flanagan The Irish Novelists, Berkeley, 1959.
- (٧) انظر مرجع سابق Seamus Deane
- (٨) انظر Richard Fells, The Irish Renaissance, Gill MacMillan, 1978
- (٩) ترجمة ديماء الخليل خازم، الحياة، ١٥ أكتوبر ١٩٩٥، ص ١٩.
- (١٠) انظر Edna Langley "Inner Enigma"
- "Poetry in the wars, Bloodaxe Bks. New castle, 1986.
- (١١) النص الكامل ترجمته ديماء الخليل خازم في الحياة ١٥ أكتوبر ص. ١٩

في شهر أكتوبر الماضي أعلنت الأكاديمية السويدية فوز الشاعر الأيرلندي شيموس هيني بجائزة نوبل في الآداب لعام ١٩٩٥. والشاعر هيني ليس مجهولاً للقارئ الإنجليزي أو الأمريكي، كما أن طلبه أقسام اللغة الإنجليزية في جامعاتنا ربما قد درسوا له قصيدة أو قصيدتين. ولذا لم يشكل الاختيار هذا العام مفاجأة للمثقف المصري، كما فوجئ في العام ١٩٩٢ بمنع شاعر مغمور - هودريك والكوت - هذه الجائزة العالمية الكبرى، وتجاهل أدباء معروفين مثل إيريس مريدوك Iris Murdoch، أو إف.س. نايبول V.S.Naipoul، أو تده هيوز Ted Hughes، أو الكاتبة الأمريكية جويس كارول أوٿس Joyce Carol Oates. ومن بين الأسباب التي جعلت منح الجائزة أمراً متوقعاً هو إجماع النقاد على تقدر هيني، وإيمان بعضهم بأنه أعظم شاعر أنجبت أيرلندا منذ وفاة بيتس /Percy Bysshe Shelley/ في عام ١٩٢٩، بل إن هناك من النقاد من يرى في هيني أعظم شاعر يكتب بالإنجليزية في وقتنا الحاضر.

[illegible]

مدرسة داخلية هي مدرسة St. Columbs College بمقاطعة دري وذلك في سبتمبر من عام ١٩٥١. ونتيجة لابتعاده عن أسرته ومسقط رأسه انتابته مشاعر اليمه بالحنين في بداية غريته أقضت مضجعه، إلا أنه مع مرور الوقت اعتاد على الحياة في هذه المدرسة التي كانت تحكمها قبضة حديدية من الروتين وتتصارع فيها أهواء المدرسين للسادية في إنزال العقاب البدني والنفسي بالتلاميذ لأتفه الأسباب أو بدون سبب على الإطلاق.

في أثناء إقامته في هذه المدرسة حدثت واقعتان زلزلتا كيانه. وقعت الحادث الأولى عندما استدعي إلى منزله فور عيونه من أجازة عيد الميلاد في أحد الأعوام الدراسية، لولادة أخيه كريستوفر والبالغ من العمر أربعة أعوام في حادث سيارة. وقد نظم هيني قصيدة عنوانها (أجازة منتصف الفصل الدراسي Mid - Term Break) صادرة من أصمق قلبه وتعبر عن مشاعر الألم والحيرة التي اعترفته في مواجهة موت أخ عزيز. أما الحدث الآخر، وإن لم يبلغ حد مأساة مصرع أخيه، إلا أنه كان له أثر واضح في نفسيته، إذ قرر والده أن يغادر مؤسسون مسقط رأسه، ومرتج صباه وينتقل إلى بيلاجي Bellaghy. ساهم هذان الحادثان في قتل إحساس الطفل بالبراة في هذا العالم، ويواجه عالم الكبار عالم الخبرة والشر، مما يتركنا بأمالي الضيرة والبراة في شعر ويليام بليك William Blaek.

التحق هيني بعد ذلك، بفضل منحة دراسية أخرى، بجامعة الملكة Queen University في بلفاست، والتي درس فيها الأدب الإنجليزي وحصل منها على الدرجة العليا مع مرتبة الشرف.

الف نسخة. كما لاتزال تنهال عليه دعوات من جهات مختلفة للقيام بجولات لإلقاء محاضرات، أو عقد لقاءات في الإذاعة والتلفزيون.

وعندما قام بليك موريسون Blake Morrison واندرو موشن Andrew Motion بإصدار مختارات بنجوين من الشعر البريطاني المعاصر (١٩٨٢) استقر رأيهما على وضع هيني على رأس قائمة هؤلاء الشعراء الذين جمع هذا الكتاب قصائدهم بين دفتيه، وذلك لإيمانهما بأن شعره يثلج بميلاد روح جديدة في الشعر البريطاني المعاصر، تلك الروح التي تتجسد في إبداع وسائل جديدة لإضفاء قدر من الغرابة على ماهو مألوف في حياتنا، وذلك بإطلاق العنان للكمة الخيال، والجرأة في استخدام اللغة.

ولد شيموس هيني في الثالث عشر من أبريل من عام ١٩٣٩ (العام الذي شهد وفاة الشاعر ييفتس) في موسبون Mossbawn بالقرب من مقاطعة دري Derry في أيرلندا الشمالية، وكان الطفل الأول من بين تسعة أبناء لأب يملك مزرعة تبلغ أربعين فداناً، ويعمل في تجارة الملابس، وأم، وإن كانت مفرمة باللغة وتتبع أصول الكلمات ومشتقاتها، إلا أنها لم يكن لها ميول أدبية. وقد ورث هيني عن أمه روح الدعاية وفضائل الصبر والكرم والتواضع واحترام الآخرين، كما كان لأمه دور عظيم في إيقاظ اهتمام ابنها بالكلمات وسحرها، إذ إنها اعتادت أن تنقل عليه قائمة بلواحق الكلمات، وجذورها اللاتينية.

تلحق الطفل هيني تعليمه الابتدائي في مدرسة مختلطة تضم أطفالاً من الكاثوليك والبروتستانت، ثم تابع دراسته الثانوية بفضل منحة دراسية حصل عليها في

بعد تخرجه اشتغل هيني بالتدريس في بلفاست لمدة عشر سنوات، لم تصدر له أي قصائد إلا بعد تخرجه عندما نشرت له قصائد في المجلات الجامعية، وصحف بلفاست، وذلك لأن جل اهتمامه في أثناء مرحلة طلب العلم قد انصب على دراساته، واقتصرت قراءاته على الشعر المعاصر. شهد عام ١٩٦٥ - ١٩٦٦ حدثين هامين، إذ اقترن أثناء تلك الفترة بزوجته ماري دلفين وأنجب منها طفله الأول، كما عين ماضراً في الأدب الإنجليزي في الجامعة التي تخرج فيها، بالإضافة إلى قيام دار فاير للنشر بإصدار أول مجموعة قصائد له.

### شاعر الطبيعة:

إن المنحة الدراسية التي دفعت بالشاعر إلى أن يرحل عن مسقط رأسه في سن الحادية عشرة، لكي يقيم في مدرسة داخلية لمدة ست سنوات لم تنأ بشاعره عن بيئة ريفية ألفها وأحبها إلى بيئة حضرية قاسية فحسب، وإنما أجبرته أيضاً على هجر أسرته التي تنظر إلى الشعر الإنجليزي باعتباره من دعائم الإمبريالية، ليقوم إقامة داخلية في مدرسة تدرس كلاسسيكيات الشعر الإنجليزي، ومن ثم لانتعجب لشعوره بالذنب لهجرته حرفة أجداده، ودراسة الأدب الذي يبدهم أعداء موطنه، واتخاذ اللغة مهنة يتكسب منها، ويؤذ انتهك أحد القيم الأساسية لإسلامه ومواظبه وهي قيمة الحذر والتكتم والصمت، والتحفظ في الحديث، تلك القيم التي حاول إحيائها بطريقة موحية بالتناقض في شعره الباكر.

إن للصمت تاريخاً طويلاً يضرب بجذوره في موطن شاعرنا لقرون طويلة وذلك لعدة أسباب دينية وسياسية، إذ ساد شعور بالحصار، بوجود سياج من الشكوك تحيط بمعتقدى الكاثوليكية، وسأوس تتعلق بإخفائهم أسلحة منظمة الجيش الجمهوري الإيرلندي، ومساعدة

بعد تخرجه اشتغل هيني بالتدريس في بلفاست لمدة عشر سنوات، لم تصدر له أي قصائد إلا بعد تخرجه عندما نشرت له قصائد في المجلات الجامعية، وصحف بلفاست، وذلك لأن جل اهتمامه في أثناء مرحلة طلب العلم قد انصب على دراساته، واقتصرت قراءاته على الشعر المعاصر. شهد عام ١٩٦٥ - ١٩٦٦ حدثين هامين، إذ اقترن أثناء تلك الفترة بزوجته ماري دلفين وأنجب منها طفله الأول، كما عين ماضراً في الأدب الإنجليزي في الجامعة التي تخرج فيها، بالإضافة إلى قيام دار فاير للنشر بإصدار أول مجموعة قصائد له.

أصدر هيني أثناء سنوات ١٩٧٥ - ١٩٨٤ ديوانين هما أعمال المحل Field Work، وجزيرة ستاشن Sta-tion Island، تمثل القصائد الغنائية في أولهما أهم قصائده، والتي يغنى فيها بسعاده الزوجية، والكوخ الرائع الذي يسكنه في جلانمور Glanmore.

وبالرغم من أن الفترة الممتدة بين عامي ١٩٨٤ - ١٩٩١ شهدت نشاطاً إبداعياً فنياً، إذ تم خلالها إصدار ثلاث مجموعات شعرية هي مُصباح هو The jaw Lantern (١٩٨٧)، وقصائد مختارة جديدة ١٩٦٦ - ١٩٨٧ (١٩٩٠)، وديوان إدراك الأشياء Seeing Things (١٩٩١)، وكذلك ظهور طائفة من المقالات النقدية عنانها حكومة اللسان، The Government of the Tongue (١٩٨٨)، ومسرحية الاستشفاء في طروادة

أعضائها على الهرب. وقد قويت هذه الشكوك في أثناء الحرب العالمية الثانية، وأواخر الخمسينيات من هذا القرن.

وكمثال على أهمية الحذر والتكتم يحكى هيني في إحدى المقالات التي أجراها حادثة الاعتداء على أخيه في أحد أقسام الشرطة بعد حضوره اجتماعاً للجمهوريين، تلك الحادثة التي لم يخبره بها أخوه إلا بعد مرور عشر سنوات. وفرد أن نذكر هنا أن قصائد هيني المبكرة لا تقوم بتحليل أسباب الصمت، وإنما ترصد الظاهرة فقط. وما يشهد بتغلغل جذور الحذر والتكتم في أعماق شاعرنا إصراره على مهر قصائده المبكرة التي أصدرها باسم مستعار.

بالرغم من أن النقاد يرون أن شعر هيني مفرط في ذاتيته، إلا أن هذا لا يعني أن شعره يقتصر على سرد تجاربه الشخصية واستبطان ذاته، إذ إنه ينطلق من حدود تجاربه ومشاعره إلى رحاب العالم الواسع من حوله. إن نشاطه في بيئة ريفية أمته بمجموعة من الخبرات وإيض من الذكريات استخدمها في سبر أغوار مشاعره وخبراته فلالاً في مزجعة والده.

وبالرغم من أن هيني هو أول من هجر الأرض من بين أفراد عائلة، لكي يشق له طريقاً في التعليم ونظم الشعر، إلا أنه وجد نفسه مدفوعاً إلى العودة إلى الجذور التي نشأ منها في رحلة بحث عن الذات، وتحقيق نوع من التصالح مع تاريخ أيرلندا الذي تميزه الصراعات الدينية.

يرى هيني أن قدرة الشاعر على الإنصات إلى نجوى الأرض التي تضرب فيها جذوره تشكل رافداً هاماً من

روافد الإلهام، ومن ثم انتابته مخاوف في بدء حياته الشعرية من تضروب هذا الإلهام عندما نأى بنفسه عن أسرته وأرضه، وإذا قرر أن يستخدم القلم في العودة إلى الجذور، وأرضه، ولذا قرر أن يستخدم القلم في العودة إلى الجذور، فنجد في قصيدة Digging وهي القصيدة التي استلهم بها باكورة نواوينه المنشورة «وفاة عاشق للطبيعة» Death of a Naturalist، يحاول أن يجد سلوى في استخدامه الحراج بدلاً عن الحراف الذي يستخدمه أبوه للوصول إلى الجذور، لكي يحقق مالم يحققه أجداده، وهو الكشف عن جذور ثقافة مجتمعه وروح الماضي، بغرض إحياء هذه الثقافة والحفاظ عليها من الاندثار.

يشكل الصزن الناجم عن فقدان براءة الطفولة، وماتبته من اكتساب الخبرة بشؤون هذه الدنيا موضوعاً أساسياً في ديوانه الأول، والتي تفسر كلمة عاشق الطبيعة في عنوانه إلى الشاعر نفسه الذي انجذب نحو الطبيعة بجميع مظاهرها، والذي تتم أفعاله في طفراته على أثر اللحظة التي فطر الله الإنسان عليها، والتي لم يكن للمجتمع بقوانينه ومخطوطاته أي أثر على هذه الأفعال.

يندرج هذا الديوان وكذا الديوان الذي تلاه «مخفل إلى الظلام» (١٩٦٩) تحت ما يمكن أن نطلق عليهم شعر الطبيعة، والذي يختلف عن ذلك الشعر الذي كتبه الشعراء الرومانتيكيون من أمثال ووردز وورث Wordsworth، وكيثس Keats في استلهامه تلك الجوانب الوحشية والقاسية من الطبيعة، مما يعد انقلاباً على رؤية الشعراء الرومانتيكيين الذين (أشادوا) بجمال الطبيعة

والسكينة التي تمنحها. وتجسد الإشارة هنا إلى أثر الشاعر الإنجليزي **تيد هيوون Ted Hughes** على الأشعار التي يتضمنها هذان الديوانان بين دفتيهما.

إن لغة هيني بعيدة تماماً عن لغة العالم العقلاني المادي، إذ إنها تهدف إلى إعادة اكتشاف الأسطورة في تراث أجداده، مما يمكن شعبه من تحقيق المصالحة مع ذاته، ومع تاريخه الدامي، والذي ترك بصمة واضحة في رؤية هيني للعالم من حوله.

إن انجذاب القراء إلى أشعار هيني الباكورة يعود إلى ذلك الغيظ من الصور الحسية التي تذكرنا بحسية أعمال كيتس الشعرية، ولقدرة شاعرنا الفذة على وصف أدق تفاصيل الحياة اليومية في الريف الأيرلندي.

### شاعر القومية

عندما نتناول أعمال هيني الشعرية من حيث موضوعاتها يتبين لنا أن كل مجموعة من المجموعات الشعرية التي أصدرها وخطها يراعى مرحلة مصدونة في رحلة تطوره من شاعر يهتم بالبحث عن الذات والجنود ويستلهم الطبيعة في أشعاره، ويعبر عن إعجابه بمهارة ومثابرة أجداده في فلاحه الأرض، وتزعم قصائده بشخصيات مواطنين من جامعين للبطاطس، وحدادين، وصانعين للسقوف من القش إلى شاعر قومي تتركه قضية قومه وكفاحهم وهذاباتهم، ويكتب مراثيات لأصنافه ومعارفه الذين لقوا حتفهم في أثناء الصراع لتحقيق طموحاتهم في الاستقلال، ويحاول أن يحدد إطاراً تاريخياً يمكن أن يفسر من خلاله حقيقة الاضطرابات السائدة.

وداخل هذا الإطار نجد هيني قد اتخذ صفة المتحدث الرسمي عن قضية بلاده، إلا أن هذه الصفة لم تمنعه من التعبير في الوقت نفسه عن مشاعر السخط والغضب لهذا الدور الذي أنيط به، فنجدته ينيرى للدفاع عن حق الشعراء في الاحتفاظ بفرديتهم وذاتيتهم، بالابتعاد عن الانغماس في مناقشة القضايا السياسية. إلا أن هذا أوقعه في تناقض مداره أنه وهو الشاعر الذي تبني الدفاع عن قضايا قومه، يعبر عن شكه في قدرة الشعر، مهما بلغ قدراً عالياً من الالتزام، على التأثير في مجرى التاريخ. انعكس هذا التناقض من جانب الشاعر على آراء النقاد، فانبئرى بعضهم ليكلل له المديح لابتعاده عن الصراعات السياسية، بينما وجد آخرون في شعره مايؤيد اهتماماته السياسية. كما نجد من النقاد من يدينون شعره لانقذاه للتأييد المطلوب لطموحات مواطنيه الكاثوليك، بينما يشكك نقاد آخرون في مدى معارضته لأعضاء منظمة الجيش الجمهوري الأيرلندي.

تمثل هذه المرحلة من تطوره الشعري والتي تجسد في ديوانه الشمال North (١٩٧٥) صعوبة للقارئ المادي الذي اعتاد التعامل مع موضوعات مألوفة في أشعاره الباكورة، إذ يحتاج فهم أشعار هذه المرحلة معرفة عميقة بعلم اللغة والتاريخ والسياسة والأدب وعلم الأساطير.

طرح مواطنو أيرلندا الشمالية إلى أن يجدوا في أشعار هيني توثيقاً للأسطورة للدفاع عن موقفهم السياسي وخاصة حين اندلاع الاضطرابات وتجدد موجات العنف في عام ١٩٦٩، إلا أن هني أجاب عن هذه الأحلام نتيجة شعوره الحاد بالتمزق بين ولائه لبني



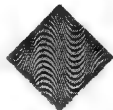
يوضح هنري العلاقة بين هؤلاء الضحايا الذين طراهم النسيان، وضحايا النزاع الطائفي في موطنه في عدة قصائد من هذا الديوان، إذ تنور - على سبيل المثال - قصيدته عقاب Parishment حول إعدام فتاة شفقاً، وإلقاء جثتها في أرض المستنقعات لاقترافها جريمة الزنا، مما يدفع شاعرنا إلى تذكر أولئك الفتيات الإيرلنديات الكاثوليكيات اللاتي اعتاد أعضاء منظمة الجيش الجمهوري الإيرلندي أن يعاقبهن لمرافقتهن جنوداً بريطانيين، ولكم بخلق رموسهن، وتلطيفهن بالقار.

يعبر الشاعر في هذه القصيدة عن مشاعر الحيرة والتمزق التي انتابته إذ يتنازع شعوره بالشفقة والاسى إزاء مصير هؤلاء الفتيات على الرغم من الانتعاش العقلي بدوافع هذا العقاب الوحشي.

جنسه، ومشاعر الشفقة والسخط والغضب التي أثارها في نفسه أحداث القتل والانتقام. ويصل هذا الصراع في داخله إلى الذروة فيكما تضمعه ديران الشمال من قصائد عبر من خلالها عن مشاعر الإحباط والألم النفسي. وقد أثار هذه القصائد موجات من الجدل العنيف بين مؤيد ومعارض.

وصف هنري في هذه القصائد أحداث العنف الطائفي في موطنه تفسيراً أنثروبولوجياً وقد أعد نفسه لهذه المهمة بالتوفر على دراسة علم الآثار في موطنه. اتخذ شاعرنا من صكر ضحايا طقوس القتل التي طالعها في كتاب P.V. Glob، والذين لا تزال جثثهم سليمة لم يلحقها البلى تحت أراضى المستنقعات الرخوة التي كان يزرعها أجداده، وسيلة للتعبير عن الاضطرابات والصراعات التي يعكسها تاريخ موطنه دون تبلى مواقف صريح ومباشر من هذه الصراعات.





# هيزو غليفيات

1

شبحاً  
 تَسْتَقْبِلُ وَفَتَا مِنْ بَاقِرَتِ  
 لَا تُسَرِّقُ بِهِنَّ غُلِيَّةً  
 وَلَا غَرَبُ  
 مِسْكَاءُ  
 بَيْنَ حَمِيلِ إِزْزَقْ عَطَاءُ الْمَلَكُوتِ  
 أَلْحَقْ صُلْصَالِي  
 أَيْدُ  
 بِمَدْلَى عُنُقُودِ  
 لِيَبْدُجْنَائِي  
 وَتُتَوْتِ  
 حَبْرُ  
 يَنْتَسِي سَيْدُ

---

عَلَّ كَانْ

هُنَّا

أَمْ كَانْ هُنَّا

حَبِيرُ يَخْلُو حَبِيرُ

يَعْلُو لِيرَاكَ

أَنْتَ الْعَادُ

لَا

سَهْرَانِ سَوَالِ

صَنَّتْ يَمْتَقِلِي

وَيَكُونُ

لِلَّهْ يَا ضَيْغِي لَيْلُ مِنْ أَوْزَانِ الْهَرْدِي

وَلَيْلُ مِنْ أَنْحَاءِ

لَا

عُمِرَ لَهَا

تَعَوَّدَتْ فِي نَفْسَاتِ غَسِيرِ

آخِرُ هَذَا اللَّيْلِ

وَأُولَى

صَلَوَانِ

أَقَارِيءُ اتَّحَدَتْ

فِي أَلْبَامِ الشَّقِيقِ السَّهْرِي

بِقَابِ اسْكُرْ تَمْلِكُنِي

وَعُثُوتِ

لأنّ يا ضيفي أنّ تشبّثني

أنّ تحفّار الشطحات

معي

فوساً يتلاشى بين الحيرة

و

الحيرة

أشراق نوايذ ألقى

لأنّ أن تمتد هجوماً

يلتج

لي حوضاً يقاسمه بطش الرقبات

وعذ السيف

جسدي

بما من ألت سليم لي إستان الضيف

عذّني عن زورق هذا التنصّل

الساهر من

شعر فليسج للترقى هل حداثتها

ليزاً دهنها

يتكوّن بين مصير

تغلبه الكلمات

وبين كواكب تحلّط ذاكرة المقننات

جسدي

بما نهراً يشتريني بهما لير انعكست في الطيف

حَرْضُ أَشْهَابِهَا مِنْ رِيحِ الْغُثَيَاذِ

عَلَى أَنْفَاسِ اللَّيْلِ

تَوَسَّجَاتُ

قَطَرَاتِ الْمَاءِ

تُعْمِدُ

قِرَائِعَهَا

أَحْجَانُهَا رِيَّةُ

وَيْطَانِ

عَلَى حَالَةٍ شَيْءٍ

لَا أُخْرَفُ كَيْفَ أَشْبَهُ

حَرْضُ وَمَضَاتِهَا وَكَيْسُ مَسْكَوْنُ خُفَاةٍ تَامَا

لَيْسَ جَوَابُ سَلَاكِيهَا جِهْتُ بِتَغْيِيرِ وَفَمُ عَكْسِي

حَتَّى يَتَأَكَّدَ كُلُّ خَرِيحٍ مَطْرُوحُ لَهْفَتِهِ كَلْبِلِيكَا

مِنْ تَكَلُّطِ مِثْرَةِ الْكَفَادِ وَالْمِصْرُ عَلَى أَغْضَائِي

صَرْنَعِي تَقَرَّأَتُمْ جِهَةً جِهَةً طَوْدَةً وَأَعْلَى

وَتَصَرُّ زَوَائِنَا الْعُتْرُ عَلَى مَهَبَاتِ بِعُصْمٍ لِرُؤْسِي

بِحُطْبِئِهَا الْعَوَالِمُ يَسْتَبَازُ بَطْنِي بِتَوَالِدِ

مِخْرَاجِ عُلُوِّي بِعَقْلِ الْعَتَى آيَاتُهُ وَرَأَيْتُ

وَمَحِيطَ تَحْدِثٍ لِنَحْشَةٍ لَهَا أَقْنُ الْخُرُوجِ قَسَا

وَيَوَالِجَتْ التَّجْدُ لَوْ أَلَسَهَا التَّعَدُّتُ مَسَاكِنَا

3

وهذا الحَرْبُ مَا ضَيْفِي بِمَوْجِ لَيْسَ

عَبْرًا يَجْهَلُ الْمُتَرَدُّونَ حُجْرَتُهُ

تَخْشَى عَلَى كِبَائِرِي مِنْ قَوْلِهِ  
الْمُتَعَمِّينَ عَلَى أَعْطَانِي الْعَزِيزَةِ  
أَنْتَ مَبْعُوثُهَا .

وُ  
مَرْقُوقَا  
وَأَنْتَ الضَّيْفُ

أَمْرًا إِلَى  
أَصَاحِبِ لَيْلَى سَيِّدِي الْكَلْبِيَّةِ  
أَطْرُقُ مُتَعَجِّبًا  
بِأَشْيَاخِي  
طَوَالَ دَوْمِ مَشْجَرِي  
سَعَابِ  
أَوْ  
عُيَارِ  
أَوْ لَطَائِفِ لَيْسَتِي  
وَسَمْتُ عَلَى كَيْفِي أَخَاهُ هَذَا السَّمَارِ

لَيْلَى يَا ضَيْفًا  
يَتَوَقَّأُنِي أَعْطَانِي  
أَنْ  
تَخْشَى  
جُمْهُرَ الْهَيْئَةِ الْأَعْقَابِ  
وَتَخْشَى

مَا بِفَضْلِ الْخَوَارِ الشَّهْرِ

عَنْ  
مَرْقُوقَا

---

فِي مُنْقَضِ التَّوَجُّلِ  
عَلَى الْبَوَابِ  
يُخَادِرُ  
يَصْعَدُ مِنْهُ الْمَلْبُوعُ  
وَالْهَيْدَى  
وَسَيِّدَةُ تَحْسَاجٍ لَوْ تَشْرَفَتْ  
وَجِزَارُ خَطِّطِهَا الْخِرَافُ  
بِحَذِّ لُحُومَةٍ  
وَالضَّحَكَاتِ

لَا تَأْكُلُ يَا عَنُقُوسُ هَذَا اللَّيْلُ  
قُلَادَةً  
لَا يَكْفُهَا سَلَفُ  
وَسَمَاءُ  
لَا تَرْكُضُ إِلَّا  
هَذَا شُعُوقِ الْعَيْسَةِ  
وَالْأَطْفَافِ

جَمَسِي بِسُفْهَتِ مُنْقَضِ الْفِي  
تِلْدُهُ وَأَلَّتِ الْعَطْفُفُ  
سَتَفْرِئُهَا  
مَنْ هَجِيرَ تَمْتَرِي الْهَضْبَاتِ  
عِنْدَ قَدُومِ سُنْبِيهِ هَجْرُ مَا تُمْ  
تَنْحَدِرُ اللَّيْلُ الْفِي سَطْرِعِ  
الْحُجْمِ  
أَقِيلُ

---

فِي مَسَالِكِ حَفْصِيَّاتٍ  
وَأَقْبَلُ  
هَوَاكَ بِالْهَلَالِ  
بِرُكْنِ  
وَهَبْتَ كَمَا لَقَّيْنَا لَهْفَةَ ذُبُلَاتِ

4

تَعِدُّ الْمَسَالِكُ حَابِسَهَا بِالسُّحُوبِ سَحَابِ  
تَغْلُو طُغْيَانُهَا لَيْلِيَّ  
رُكْنٌ مَهْدَةٌ  
تُضَاعِفُ حُثْمَهَا عِشْرَ الثَّنَاءِ عَلَى  
طُغْيَانِ  
وَأَكْتَفَيْتُ بِمَا الظَّنَّاءُ  
بِهِ تَهْنِئَةُ غُظُّهَا  
حُثْمِي حُثْمِي  
تَوَكَّرُ  
بُطْلَانُ كَلْبٍ تَسْوَأُ زُكْرُ  
أَوْ  
كُلَّمَا

أَوْغَلْتُ كَمَا تَسْلُدِي أَمْنِي  
وَأَسْطَعُ مِنْ حَنْبَرٍ قَاسِدٍ تَفْشِي  
يَسْدِيكَ تَهَابٌ وَرَاكِبٌ تَنْقِي  
يَمُوتَانَا إِلَى شَجَرٍ سَاعِجٍ نَهْرُكُمْ  
ضَمِنَا هِيَ الْأَنْجَاعُ أَنْهَمْنَا  
وَمُخْلِقَاتُ عَاصِفَةٍ أَلْقَيْنَا اصْطِفَاءَ



وداعة  
التَّسْتِيَانِ  
مَنْ  
مِنْكُمْ  
يَرَى عَثَبَاتِ هَذَا الصَّنْتِ  
تَسْكُنِينَ  
خَرَارَتِهَا  
لَهَيْبٍ سَبَدٍ  
يَذُور  
بَطَاعَتِهِ  
أَتَشِيدُ  
هَذِي الْأَارِيزُ  
الْخَفِيفَةُ  
لِي  
مُقَدِّمَةِ الشَّاعَةِ فَاثِ  
وَاجِدًا لَوَاجِدًا  
مَحَابِرَكَ  
الَّتِي  
عَطَشَكَ مَرَجُهَا  
بِرَابَةِ أُخْرَى تُوجِّهُنِي  
بُحِيرَتِهَا  
نَحْوُ  
انْعِشَارِ قِرَاصَةِ  
فِي السَّهْرِ

يَا لَوْحَسَى

سَأَلْتُكَ شَيْئَةً أَشْفَعُ لِسَيِّدَتِي  
الْقَصِيَّةِ فِي مَنَاقِبِهَا كَأَنَّ طَرَاةَ  
سَرِقَتٍ يَدِيهَا تَلَقَّ صَرْغُهَا الَّذِي  
وَعَيْتُ يَدِي عَرْفًا تَوَقَّدَ قَلْبُ  
أَسَارِكِ لَمَّةِ الرِّيحَانِ وَهِيَ تُهَادِلُ  
الضُّطْرَاتِ صُنُوقَ حُسْنِهَا أَمْ أَلَسَى  
أَضَعُ الْهَلَالَ عَلَى الْمَدَارِكِ كُلِّهَا  
شَنْنُ تَلَسُّنِي  
مِرَاقِي:

شَيْئَةً أَبْدَأُ نَهْمِي لِي  
الْفَجَائِرَ مَشَاهِدَ بِرَمَادِهَا  
حَتَّى النِّهَايَةِ  
تُرْقَمِي

بِسَمَاعَةِ التَّضَمُّانِ  
فَمِ الْقَصَى هُمُ الْكَلِمَاتِ  
تَالَهُ تَلَوَّبُ  
شَمْسُ تُهَادِلُنِي  
ارْتِفَاعُ لَطْفَةٍ يَهْتَاقُهَا  
مَنْ لَا يَهْوِي:

تَأْتِي الْمِرَاكِبُ مِنَ ظِلَالِ ضِيَقَاتِ  
وَالذَّبَائِحُ طَيِّبَاتِ نَازِلَاتِ بَانِيْقَاتِ  
يَخْشُرُهَا

منذ قرنين تقريبا حقت  
 ذلتوا الباري خذ قسرت  
 اتيت لم اواصل سترا تسي  
 الخسن عشرة قبلها كسنت  
 انكأت قليلا لا تمر على على  
 عرفت  
 ارض الغروب  
 جزر تحيط  
 ولصقتها  
 برسات  
 والذكر  
 واشتات النهوب

ابارك عركة تشعدي دهر الشعوب  
 مصائر تتردى اوتها  
 وتقرأ  
 ما تفيض به التدوب  
 صواب عركة تصافى الطريق  
 البطيئة كى  
 يمشق عابرين مجذون  
 لو حديم خلجاتها  
 يسطوا الوسادة  
 اليها  
 المتلائين

طَبِئْتُ أَشْوَالِي  
 وَأَقْرَبَاتِ السَّحَابِ لِكُلِّ أَهْوَالِي  
 هَذَا السَّحَابُ اللَّيْلُ يَعْتَدُ  
 مِنْ مَقَابِتِ شَحْلَةٍ  
 النَّشْطَانِ  
 حَيْثُ  
 دُمِي تُرَاوِدُهُ بِحَيْرَتِهَا  
 انْجَلَبْتُ لَطَلَةٍ يَسْتَنْقِهَا الْحَيَى  
 وَكَانَ لِي الْعَنَى  
 مُعْبِدًا  
 بَسَطُوا الطَّلَاحَ  
 وَصَرَّخُوا فَجَرَى كَمَا فَتَحَهَا  
 لِهَيْفِ عَابِدٍ  
 مُسَجِّنٍ  
 هُنَاكَ نَحْنُ جُلُوسُهُمْ  
 صَوْرًا قُطِبَ مَعَاوِلَةُ السُّوَيْدَانِ  
 لَعَنَ شَرُّ بَيْتِنَا التَّهْلُكَاتِ  
 صَبَحَا  
 فِي تَسْوِيقِهِ  
 لَعْنًا وَرَقَّةَ الْقُتْدَانِ

❦

وَأَلَّتِ الْخُفْيَةُ فَعَلَّكَ مَا عَرَّ  
 الْإِثْلِيلُ بِسَيْفِ عَارِيَا يَمِينِ  
 اخْتِصَامِ صَلَاحَةِ الْبَلَاوِ لَنْ يَمُوتَ

الْكِبَابُ تَضَرُّعاً مَوْتِي إِلَيْكَ  
تَعَهَّدُوا بِتَذَكُّرٍ قَاخَتْ بِهَا جَنَّةُ  
عَلَى دُرُجِ الْبَهَاءِ تَدَاقَعُوا  
لَعَزَّةَ الْأَفْرَاقِ لِنِعْمَةِ طَائِفِ  
بِالْجِيلِ بِهَيْبَةٍ نَفْسٍ تَصْدُغِيهِ  
إِلَيْكَ

إِلَيْكَ  
سَيِّدِي الْهَيْبُ تَقُولُ لِي الْجَوَارُ

مَخِيرَةٌ

وَالرَّوَّاحُ

وَتَرَسِي يُطِيلُ عَلَى ثُخْرٍ بِحَيْرَةٍ  
تَغْلُرُ الثَّرَاتِ بِمِلْ الْغُيْبِ غُيْبِنَا  
وَأَيْخَانِي الصَّنْتِ يُبَالِغِي  
غَيْرُهُ يُقْعَا تُحَرِّقُ نَفْسَهَا وَرَدَا  
يُضَاعِفُ فِي الْخَلَاءِ سَطْرَ صَه

وَالطَّلُفُ

بَيْنَا الضَّيْفِ

يَا

جَسَدِي

7

يَدَايِ كَرِيمَتَانِ

لَايَ مُفْتَحِمٍ وَهَيْتُ دَمِي

تَسْمَعُ إِنَّ دَنُوتَ

وَكِنْ

دَنُوتَ لَكَ

الْخَبَرُ

لَا هِيَ بِشَرْكِ مِنْ يَدَيْكَ

يَسْرَى الطَّرِيقَ حَرِيثًا

يَسْدَاكَ

مِنْ السَّحَابِ

أَنْتَ عَاصِمٌ

تُقَاسِمُكَ الْجَهَنَّمَاتُ

زَيْتَادَا

أَبْدِيَّةُ تَلْفُظِي إِلَيْكَ بِجُنْحَيْهَا

عَمْسُ تَدَاوِيْعُ

عَمْسُ

قِرَاطَاتِ الْكِتَابِ

يَسْدِيكَ

يَسْدِيكَ

قَابِلُ مَا تَدُلُّكَ مِنْ يَدَيْكَ

بِجَنَرٍ تَجِدُ الْخَلِيقَةَ فِي مَتَابِعِهَا

انْعِلَازَ وَدَاعِيَةٍ

هَلْ أَتَتْ

وَحْدَكَ

أَمْ

طَبَرُ

عَالَمَاتُ مِنْ قُطُوبِ الزَّمَانِ

---

تَمَلَّلْتُ  
بِحَنِّ السَّابِلِ  
تَقْلَعِي بِهَجِيعَةٍ  
تَحْتَدُّ  
فِي حَقَرِ الصَّوَاكِنِ  
وَقَيْسٍ  
أَشْجَاعِ سَاكِنَةِ الشُّرَابِ

8

هَوَاؤُكَ بَارِدٌ  
يُسَلِّي  
عَلَيْهِكَ زُهَيْرَةُ الزُّبَيْرِ

هَوَاؤُكَ هَادِئٌ  
ضَائِقٌ  
الْقَيْسُ مِنْ احْتِفَالِ الْعَيْنِ بَيْنَ شُرُوبِهَا

هَوَاؤُكَ لَيْسَ  
سَرِقَتْ  
بِدِيلَةٍ مَنَامَةٍ سَقَطَتْ مِنَ الْإِلَهِيَّةِ

هَوَاؤُكَ  
مُلْتَقَى كَتِفَيْهِ  
أَيْهَمَا أَبَدًا هَمَامَةً طَوَلَتْ زُرْقَتَهَا بِقُرْنَانِي

تَعْلَقُ سُورَتِي فِي سُورَتِي

يَا طَائِرَ الْبَلْعُونِ

تَدْفَعُ الْخَلْقَ يَا كَيَّ قَرَأَهُ

تَعْرِ

مِنَ الْمَتَابِعِ

كُلُّ مَا صَفَى قَلْبُهُ

بِأَعْيُنِهَا

حَقُّ الْبَلْعُونِ

يُحْمِلُ

جَنَاحُ يُحْمِلُ الْفَأَنَتِ

مِنْ

طُغْيَانِ الْحَرَّتِ

فَأَسْبَغُ

مَتَا كِبَرِ رَحْمَتِكَ

عَنِّي

أَقُولُ مَعَ الْبَلْعُونِ تَهْدُوا

يَا أَنْتَ

يَا

وَجْهِي

وَكَيْمَ طَائِرُ الْبَلْعُونِ يَحْمِلُ

وَحْدَهُ كَيْفَ لَكَ الْهَمْسُ

لِحَمْلِهِ صَوْتُهُ يَهْمِي مَتَكَ

بِمَنْ طَهَّاتِ لَا قَرَأَهَا

كَأَنَّكَ رَأَيْتُ جَسَدَكَ الْبَلْعُونِ

تَحْمِلُكَ كَلَّمَا أَلْفَلَتْ لِي

مُحَارَبَةُ الْمَنِيْدِ مُرَكَا

الْمَشْرِخُ لِقَسَّةِ لَعْنَتِهِ بِيْنِ

أَعْلَانِ لِمَمَّةِ لَا

تَحْمِلُ هَلْكَتُ وَلَا تَنَادِي

عَلَى نَهْرِ تَعْبَاتِهِ الْقَرَابِ

مِنْ بِلَعَا اِبْتِعَاوًا عَشَلُ

وَأَنْتَ لَا تَقْرِي

وَيَا ضَيْفِي

أَعْلَقُ لِمَا مَضَى

بِمَا كَفَيْتَنِي

تَهْدَانِ



طُوبَى مَرْتَفِعِ قَرِينٍ مِنْ صَدَى الْأَجْرَاسِ

شَبَّكَ تَشْطِيطَ لَيْلٍ بِسَقْفِهَا

الْيَلَى

عِنْدَ بَحِيرَةِ الْأَنْوَاءِ

بِالْقَوْتِ

تَضَاعَفَ لِي بِجَاهِ الثَّنِثِ

مَسَاءً فِي انْخِفَاضِ بَسْكَانِ الْحُجُرَاتِ

أَسَاءَ عِنْدَ

يَا

فِيضِي

وَأُسْرِبَ الْوَلَّتْ

مَرَاءً يَنْقُلُ الْخَطَرَاتِ

مِنْ بَهْرٍ

إِلَى سَهْرٍ

خَطِيفُ النَّهْرِ تَخْطِيفُ مِنْكَ عَاحِبَتَا

وَضَمْسُ اللَّيْلِ

بِجَاهِزٍ

بَصْرُخَتَهَا

وَهَذَا الصَّنِثُ

## صائد الجانين



لماذا يكثر ظهور المجاذيب في المدينة صبيحاً؟ لا يكلى صفاء الجو سبباً لذلك. الوقت الآن ليس صبيحاً، لكنه توقع ظهور أحدهم، وبالعادة ظهر بعد توقمه بثوانٍ، وراء يأخذ طريقه إليه وهو واقف تحت المظلة.

ولقد نمت لديه حاسة غريبة تنبئه بظهور المجاذيب فيظهورون، ولقد جرب أن ينتبه لذلك الحدس المفاجئ الذي يتمدد في صدره بفتة معلناً ظهور مجذوب، ووجد دائماً صادقاً. وحين جرب أن يعلن لنفسه، بإرادته، ظهور المجذوب، ضاب ظنه. يفاغله الإحساس دائماً في البداية، ولا يشعر به إلا بعد أن يكون قد ملأ الصدر بقلق مجهول المصدر، وملأ الفكر بحيرة مباغتة، ثم يراه أمام عينيه، الحدس نفسه، يضيء معلناً ظهور المجذوب الذي لا يلبث أن يظهر. بعد ذلك يتجه المجذوب إليه. إنه لا يحدس ذلك. إنه يعرفه معرفة يقينية من زمان! يبتسم في كل مرة يرى فيها مجذوباً يتجه نحوه. حتى حين يبدو أن المجذوب قد انحرف عنه، يظهر في النهاية أنه، المجذوب، اختار قوس دائرة كبيراً ينتهي إليه.

كانت البداية في طفولته، حين كان أبوه يصحبه معه في مشاويره. لا ينسى كيف كان أبوه يقف على محطات الأوتوبس أو الترام أو القطار شاردًا دائماً. كان يمكن له أن ينساه، ولقد حدث أكثر من مرة أن تحرك الأب ولحق هو به بعد أن صرخ يناديه فانتبه الأب وتوقف. يمسك الأب بعد ذلك بيده الصغيرة ولا يتركه إلا في البيت.

لا يذكر أول مرة رأى فيها مجذوباً، لكن يذكر أنهم كانوا كثيرين في شوارع المدينة، في الصيف والشتاء وسائر الفصول. ويذكر أنه لم يجد مرة اختلافاً في نظراتهم السعيدة، ولا في قسمة أحد منهم هذا، ولم يحدث أن رأى أحدهم في جلباب نظيف، ودائماً هم متكوشو الشعر. لم ير مجذوباً ذا شعر أبيض. لعلهم يموتون مبكرين. لم ير جنازة لمجذوب. يسمع أنهم يموتون في حواشي الطرق، أو غرقاً في البحر والترع. على أي حال لقد تشابهوا في كل شيء إلا طول نقونهم.

الجميع يتركونها لكن هناك من كان حليق الذقن دائماً. وظل هذا يحيره. تماماً كما حيرته في البداية عيونهم التي هي غالباً حمراء كعيون القط في الظلام.

عندما تقدم أول مجنوب نحوه جفل وتراجع بسرعة مسكاً بياقه. «لا تلتفت هذا مبروك». ولم ينس تعليق أبيه أبداً. رأى أباه يخرج من جيبه قطعة معدنية، لابد أنها كانت قرش صاغ، ويعطيها للمجنوب الذي راح يضغط عليها باسنائه، ثم ابتسم لأبيه ومشى مستمراً في الضغط عليها بالأسنان حتى ظنه سيكلها.

لم ينس كلمة «مبروك» عن المجانيب لكنه ظل خائفاً منهم. في الثامنة، هكذا تقول أمه دائماً، كان قد خرج معها في صمبية جدته القادمة من الريف. حين قابلتهما أحد مجانيب المدينة جفل وخاف وأمسك بجلباب أمه، لكن جدته قالت «لا تخف إنه مبروك» تماماً كما قال أبوه من قبل، لكنها فعلت مالم يفعله الأب. أمسكت بيد المجنوب ومشت بها على رأسه. هو. كان المجنوب يضطك بصوت هادئ متد، وانطلق يمشى مبتهجاً يقفز في الفراغ، بينما كان هو يرتعش، ويقاوم البكاء.

لماذا فعلت جدته ذلك به؟ لنقل البركة من البهلول إليه. هكذا سمعها تقول. لتضمن له عمراً أطول. لكنه نادراً ما يتذكر ذلك. وبالقسط هو يدرك الآن أنه لاعمى لذلك أيضاً. لكن هل يكون ما فعلته جدته هو سبب اتجاه المجانيب إليه كلما مروا من أمامه في أي مكان وأي وقت في المدينة. عادة يقترب البهلول منه يتأمله بقلبه، يتفحصه، ثم يمشى. يبدو كما لو كان يتعرف عليه، وأطمأن أنه هو من يبحث عنه، أطمأن على وجوده، لذلك يمشى سعيداً رافضاً أي نقود يقدمها هو بدوره إليه. يحدث ذلك حين يكون وهدهد وافقاً أو ماشياً في طريقه، أو حين يكون بين أصحابه في القهى أو في نزهة أو في أي مكان. لقد كان يظن أن ذلك مرتبط بمدينته فقط لكنه حين انتقل إلى القاهرة، التي رأى مجانيبها أكثر، ظل الحال كما هو لم يتبدل. يجلس ظهور المجنوب فيظهر ويتجه إليه يصافحه أو يبتسم له بعد تفحصه. لماذا يزداد المجانيب في القاهرة. ربما لكثرة مساجدها. والأصح لأنها محاصرة بالريف من الشمال والجنوب، ومن الريف يأتي أكثر المجانيب إلى المدن. أجل، هؤلاء المجانيب ليسوا أبناء المدينة، إنهم غفل تماماً. إنهم أهل الريف في حالة غير مكتملة. لقد صار خبريراً في أنواع المجانيب. هكذا يفيل إليه. لكنه ظل دائماً مهتماً بأن يعرف لاقتراب المجانيب منه سبباً آخر غير ما فعلته جدته. أجل لابد من وجود سبب مقنع. هل يكون لديه استعداد خفي للجنون يراه هؤلاء البهاليق؟ لقد قال ذلك لأصحابه أكثر من مرة وهو يضطك، لكنه حين يفرد بنفسه، خصوصاً بعد أن يتحصف الليل، في اللحظات المفردة من الصمت الجليل الذي يفشى الدنيا، كان يشعر بشيء من الصحة فيما يقوله لأصحابه. كثيراً ما رأى نفسه يمشى أمامه مجنوباً. أو نائماً فوق سطح البيت، تماماً كما فعل «السيد البهوي»، زاهداً في الطعام والشراب، ولا يكتف عن الصمباح حتى مات. لكن لم يكن يحب أن يصدق ذلك. إنه يميل إلى تفسير حماته حين حدثتها أبنتها عن ظاهرة اجتذاب المجانين إليه، قالت حماته «إن في وجهه ألفة وطيبة» لكن الابنة، زوجته الآن، قالت إن أمها لا تريد أن تقول صراحة إن في عينيها برقاً جذاباً لا يختلف عن البريق الذي في عيني المجانين. إنه لا ينسى كيف نهزت حماته لابتنتها - زوجته الآن حيث يحب أن يؤكد ذلك لنفسه دائماً - بعنف وجديّة

وامرأتها أن لاتعود لمثل هذا القول. لكنه حين عاد إلى البيت، ولم يكن قد تزوج بعد تلك الليلة التي دار فيها هذا الحديث، جعل ينظر في المرأة التي ينظر فيها كل يوم. لم يجد أي علامة على الجنون لكنه لم ينقطع عن النظر إلى المرأة بين وقت وآخر، ومن المؤكد أنه كان يفعل ذلك لوقت طويل في مساء كل يوم يقابل فيه مجنوناً في الصباح. ومرة بعد مرة لاحظ حزناً شديداً ينمو على وجهه، وفي قلب عينيه. حزن جميل يدفع بركة الدمع إلى عينيه بلا سبب. وتذكر بقوة اليوم الذي قربه فيه حبه من المجنون. كان يتذكر كلام أمه عن ذلك اليوم، لكنه الآن تذكر الحادث نفسه. رآه رأى العين حقاً. أحس بيد المجنوب الضخمة وهي تمسك شعره. كانت ثقيلة. ورأى ابتسامة المجنون، وهدير ضحكته، وأسنانه غير المنتظمة، ورأه يقفز في فراغ الشارع. كان الوقت مساء. المصابيح الكهربائية تضيء بضوئها الأصفر على جلاباب البهلول القاتم. إنه يرى الآن حتى تشقق كعبتي قدمي ذلك البهلول. وامسك بنفسه أكثر من مرة متبساً بالرغبة في أن يسافر إلى مقام السيد أحمد البدوي. وأمام ضريحه، إذ سافر بالفعل، فكر كيف حقاً استطاع المرور من بين كل أولئك للمجانيب الذين قابلهم في الطريق منذ نزل من القطار إلى المحطة. خيل إليه أن مدينة طنطا هي مركز مجانين العالم، وأنها هي التي تقذف المدن الأخرى بالمجانين. وفكر أن يتحرى هذه الحقيقة بأن يسافر إلى مدينة «دسوق» ويقارن بين مجانين سينى إبراهيم ومجانين السيد البدوي؟ ويرحل إلى وجه قبلي إلى قنا وسيدى عبد الرحيم القناوى وإلى أسوان وسيدى الشاذلي وإلى كل بقعة فيها رأى له اتباع ومحبين عقلاء ومجانين. ولما بدأ يصعد إلى سطح البيت في أوقات متفرقة تسأل هل الجنون مرض معد؟ لم يحدث من قبل أن صعد إلى سطح العمارة التي يسكنها، حتى إيريل التليفزيون الخارجى لم يشتريه. استخدم إيريل الدخلى الصغير الأثيق، واكتفى من التليفزيون بقناة واحدة تمنى أن تفتنى بدورها. لم يسمع من قبل عن مجنون أصاب عاقلاً بالعدوى. عليه إذن أن يحذر. لا يترك قدميه تسوقانه إلى السطح فذلك فيما يبدو تحقيق لرغبته المكبوتة أن ينهى حياته على طريقة السيد البدوي. وأن يكف عن الذهاب إلى موالد الأولياء. أن يستمع إلى كلام زوجته التي يراها تتالم من أجله. لقد قالت زمان حين خطبها، إن في عينيه ما يشي بالجنون. الآن تحذر. تقول له إنها كثيراً ما تسمعه يبيكي بالليل. إنها تستيقظ فرحة على صوته. يندهش من كلامها عن ارتفاع الصوت. يقول لها إنه يفعل ذلك بصوت لا يكاد يسمعه أحد. تسأل لماذا يفعل ذلك. يقول إنه لا يعرف سبباً محدداً. لا يعرف ما الذى يوقظه وما الذى يدفعه للبكاء. تقول إنه لا يليق به أن يبيكي من الأصل. وهو بدوره يدرك أن كلامها صحيح، لكنه لا يستطيع أن يحدثها عن تلك الأيدي البيضاء المنيرة التي تلمس من الفضاء تربت على كتفه وتمسح، وهو يكاد يرتفع عن الأرض ورغبة في اللحاق بها لكن المعجز يصيبها فينظر حوله ساكناً فلا يرى إلا الضوء الذى صاحبه الأيدي الكريمة وهو يزداد شدة فوق مدينة تمام. إن شدة الضوء تصل إلى الدرجة التي تحملها إلى التلاشى، إلى العدم ذاته. إلى منطقة أشبه بمناطق انعدام الوزن. نوع من التأثير الذى يلحق به الإنسان في فترة نقاهة من مرض طويل. تأثير مشيع والفرح الطفولى يدخله خفيفاً ويعود منه خفيفاً فيتسلل من الغرفة إلى الصالة حيث المرأة الكبيرة المثبتة في الحائط، ويضئ النور بعد أن يحكم إغلاق باب غرفة النوم على زوجته، وباب غرفة نوم ولديه، فلا يصل إلى أى منهم ضوء يمكن أن يوقظه. يشرع في النظر إلى المرأة. يدرك أنه لم يضيئ النور. وجده في الأغلب مضاء من مصدر غير مرئى. يقفز في فراغ الصالة يكاد رأسه يصطدم بالسقف. يزداد خفة ويشرع في البكاء وهو يشعر

---

بجسده يشف ويرق ليصير خيطاً في فضاء نسيم.... ترى هل هكذا يكون البهاليل. هل الخفة من مظاهر المته. بالسعادة التي تشيع في روحه وجسده. جسده؟ هل قال ذلك. إنه لا يشعر إلا بأنه روح خالص..

حدثته زوجته عن ذلك الرجيم القاسي الذي فرضه على نفسه. لم يعقل ذلك حقاً. فقط صارت نفسه تعاف الطعام. إنك تفقد الكثير من وزنك في وقت قياسي وهذا خطراً. هكذا تقول زوجته وهو يزداد سعادة يوماً بعد يوم. ويمتد في حنين إلى شيء مجهول. الحنين. الحنين. تلك الخسوف السحري الذي يسرى في أجساد الشيوخ بات يشتمل في جسده هو الذي لم يصل إلى الأربعين بعد. لكن إلى أي شيء يعمله الحنين. لا يدري بالضبط. لقد صار مبتسماً طول الوقت، فرحاً باللقاء مع اللاشيء. عيناه الآن لا تتزأ عن الأرض. يراه الناس في الشوارع يوقف المجانين وينظر في عيونهم ويشمك. يتملى هيونهم لوقت طويل ثم يمضي ضاحكاً ومسنزماً ومبتعداً. لم يعد ينتظر البهلول حتى يقترب منه كما كان يحدث في الماضي. هو الذي يتقدم نحو البهلول يتأمل عينيه لبعض الوقت ثم يتركه ويجري بعيداً. هو حقاً الذي يوقف البهلول، وهو حقاً الذي يبدأ في النظر إليه، هكذا يراه الناس، لكنه يشعر فجأة بنظرات البهلول وكأنما هو البهلول، الذي يبدأ بالنظر فيفر من أمامه. احمرت عيناه هو أيضاً وللهذا الخدي المتفرق. لم يكن ذلك أبداً من اثر غبار الخماسين الذي بدأت رياحه تهب على المدينة ولاجزئاً على زوجته وولديه الذين بحثوا عنه في شوارع المدينة وكسا عثروا عليه هرب من أمامهم واختفى. كان دائماً بعد أن يخفى، يقف لحظات متللاً، يتذكروهم بلا شك، صورة غائمة قديمة لزوجة لا تكف عن الضحك ولطفتي لا يكفان عن المرح. لكن لايقين الآن. تهب الريح فيمضي في مواجهتها. لا تنتهي ولايكف عن المشي في مواجهتها. يريد أن يجد منفذاً ينفذ منه إلى مصدر الريح. دائماً تواجهه المباني تسد الطرقات. لكنه وجد أخيراً طريقاً يخرج من المدينة إلى الفضاء الواسع. ترامت أمامه الصحراء ورأى بعينه دوامات الغبار الخماسيني ترقص بلا نهاية فراح يرقص هو أيضاً طريقاً ويجري أخذاً طريقه وسط الرمال.



من الأمثال في الماضي، كلام الحكماء والشعراء عن هؤلاء الذين يهاجمون ويسبون الزمن أو الأيام، رغم أن الزمن مجرد وعاء يحتوى الناس بمفاسدهم ومظالمهم، أو بفخائلهم ومكارمهم إن وجدت. وفي ذلك قالوا: «نعيب زماننا والعيب فينا» وما لزماننا عيب سوانا!

وعلى فرار ذلك، تزايدت وتكاثرت الكتابات والمقالات أو اللقولات عما يسمى أزمة اليسار أو أزمة اليمين، رغم أن اليسار واليمين موقفان سياسيان عقائديان، أو بالأحرى موقعان للمواقف السياسية العقائدية، يمكن أن يتواجد فيهما التاجعون والفاشلون، وكذلك المثقفون المستبثرون والجاهلون الإغلاميون. ولهذا، كان الأدق أن يتناول الباحثون أزمة هذا الجانب أو ذلك الجانب من نشاط وتفكير وتعبير ومواقف الجماعات اليسارية واليمينية هنا أو هناك، بدلا من إطلاق الأقوال على عوامنها لتقع على مواقع «مكانية» مجردة! تماما كما نتحدث عن «أزمة» شخص معين مثلا، فلا يكون القول مفيداً إلا إذا حددت الجانب المقصود في التزامن (مثلا أزمة مالية، أو أزمة نفسية، أو.... إلخ).

ومن ناحية أخرى، فالمثيقة القاعدية/ الأساسية التي يجب ألا تضي على الباحثين في هذه المشكلة، أنها ارتبطت بل ارتكزت أساساً على مفالطات وتغلطات أخرى، تزعم أن ما يسمى «عصر الإيديولوجيات» قد انتهى، وأن كل الإيديولوجيات تلاشت وتبخرت وانتهت أو انتهت دورها، إلخ، وحلت محلها «المصالح» - وكأنما الإيديولوجيات لم تكن تخدم المصالح، أو كأنما يمكن تصديد وتحقيق المصالح بدون إيديولوجيات مرشدة!

## الأزمة الإيديولوجية في اليسار وفي اليمين بعد انهيار مصانع العقائد في الغرب

ومكذاً، نلاحظ أن التعلّق بأمر هام «انتهاء» الإيديولوجيات/ العقائديات - بدلا من متابعة تحولاتها وتغييراتها - كان يضمن بالضرورة المنطقية وتحصيل الحاصل انتهاء اليسار واليمين اللذين هما مركزان عقائديان لا أكثر!! ومعنى ذلك أنه كان يجب الحكم مسبقا وبالاقتراض أو التعسفي بأنه لم يعد ثمة بقاء لليسار ولا ليمين مازوهين أو غير مازوهين، لأنه لا بقاء للأشياء إذا فقدت قاعدة وجودها ومبرر وجودها.

لكن المؤسف أن هذه الفاعلة اللغوية المخلوطة عن انتهاء الإيديولوجيات (بدلا من تحولها إلى إيديولوجيات جديدة أو مشروعات لإيديولوجيات جديدة بعد استهلاك وانهايار بعضها بالتقدم)، أصبحت هي الوضعة المفضلة والسائدة لكل المتشددين والمثرتين السطحيين في موضوعات السياسة!! وكلمة «الفاعلة» (وتشديد الواو) والفعية (بتشديد الياء) والأغوية والفوغاء، إلخ، هي كلمات عربية صحيحة تعبر عن الضجيج الأجوف والأصوات المخلوطة والتجمعات المختلطة للجهراء والبعوض أو الهاموش وما إلى ذلك، ومن ثم نقال أيضا عن سفة الناس وكذلك عن منزلقات التضييل والمغالطة. ولهذا يمكن أن تعبر الكلمة عما تصنع الوضعة المذكورة في المطبوعات ووسائل الإعلام بفصوص الانتهاء الأبدى المزعوم للإيديولوجيات والانتهاء المزعوم للتاريخ، أو القول بانهايار وانتهاء مراع ومراكز الاتجاهات العقائدية السياسية - بدلا من متابعة أفكارها بالتجديد وإعادة الترسيم والتضبط: إلخ.

وإذا كانت القصص تحدثنا عن الراهب الذي أراد أن يكل نجاجة في أيام الصيام عند المسيحيين فقام

بتعنيدها باسم «سكة» ليلتزمها شرعيا، فإن «الفاعلة» المذكورة تستكمل القصة حين تقدم لنا مترجرين فقدوا البصر والبصيرة فقوموا أن النجاجة «انتهت» (بل النجاجة كله قد انتهى)، لأن الراهب الممعداني قام بتغيير اسم نجاجة!!

مثل هذه البلاطات السياسية، هي التي يستشعرها القارئ عندما يقرأ مثلا في صحيفة كبرى - حتى عن جنوب إفريقيا: أنها «نفخت يدما من الإيديولوجيات» واتجهت إلى المصالحة، بل وحتى اتفاق طابا، لم يقتصر توقيعه عندهم على انتهاء الإيديولوجية وانتهاء التاريخ، بل إنه أنهى السياسة أيضا!! قال أحدهم عنه: «لقد قرأت وتراجعت السياسة، ليجز ويظهر الاقتصاد»!! وكأنما يمكن أن يوجد اقتصاد بدون سياسة وبدون اتجاه عقائدي!!

وعلى كل حال، فالموضوع يحتاج إلى بعض التعريفات أو التوضيحات الأساسية، قبل استكمال عناصره.

### تعريفات

#### أولا - معنى الإيديولوجية أو التكوين العقائدي:

أوفسنا في كتابات أخرى، معاني وتطورات هذه الكلمة تنصليا، فالإيديولوجية تعبر عن أصول ومبادئ الفلسفة والتكوينات الفكرية الاجتماعية والاقتصادية والسياسية التي يمتلكها الفرد أو الجماعة، أي تعبر عن نقاط الانطلاق في الاتجاهات الفلسفية والاجتماعية بال معنى العام. وقد اقترحنا أن نستعمل في اللغة العربية

وفي هذا أيضا، نجد أن التقسيم أو التمييز هنا ضروري منطقيا ولا يمكن تجنبه إلا بالتخليط والتعمية والمغالطة. لكن يمكن فقط تصديده وترسيمه بدقه أو تغييره وتبديله، أو إعادة تصديده، إلخ. وإذن، فإذا تكلم أو كتب أحد عن «أزمة» اليسار أو اليمين، فيجب أن يتناول الموضوع من حيث الضرورات المنطقية للغة والوضوح في التقسيم والترسيم في هذا المجال، أو من حيث التعديل والتبديل، إلخ. وهذه كلها أيضا، تفترض وتستلزم التناولات والتعديلات المعقائدية التي هي أساس ويوصله أى تمييز بين الاتجاهات والمواقف السياسية.

### ثالثا - حتمية الصراع البشرى تعنى استحالة الاستغناء عن العقائديات:

الاسماء هنا قد تختلف وتتعبد، لكن المسمى واحد، فالبعض يتحدث عن الصراع بين الحضارات، أو بين «الثقافات» [الثقافات العرقية] أو بين «الاديان»، إلخ. لكن المهم فى كل ذلك، هو «القاعدة» أو «التكوين الأساسى» للمبادئ والاصول التى تنطلق منها الاتجاهات والمذاهب فى السياسة وغيرها، بليل أن الانقسام أو الصراع قد ينضب بين اتباع الدين الواحد أو المذهب الواحد.

وعلى كل حال، فهذه النقطة تحتاج إلى وقفة خاصة.

### حتمية السلاح أو الدرع العقائدى

نشرت إحدى المجلات تلخيصا لآراء واحد من اعلام الفكر السياسى العقائدى منذ الخمسينيات (الاستاذ محمد حسنين هيكل)، يتحدث فيها عن «ضرورة تحديد مشروع حضارى» لكل دولة أو نظام، أى ضرورة وضع

كلمة «العقائديات» لأنها أوضح وأوسع، وتشمل مبادئ واتجاهات الاعتقاد أو الاقتناع عموما. وإن نظرة واحدة إلى هذا التعريف، تؤكد الاستحالة المنطقية لتجنب الإيديولوجيات أو العقائديات، لاستحالة الحياة بدون اتجاهات ومقائد فى مختلف المجالات ومن مختلف الأنواع وخلال مختلف التحولات والتغيرات.

### ثانيا - معنى اليسار واليمين:

فى التراث العربى القديم، ثم فى التراث السياسى الذى تبلور فى مرحلة الثورة الفرنسية، كانت كلمة «اليسار» تعبر عن الرضى، بينما كلمة «اليمين» تعبر عن التأييد. وبهذا المعنى، تبلور معنى اليسار واليمين فى السياسة الحديثة بانقسام نواب الجمعية الوطنية فى عهد لويس السادس عشر إلى معارضين ومؤيدين. ولكن لأن الأرض كروية وتدور حول نفسها وحول الشمس - فى السياسة والاجتماع والاعتقاد وليس فقط فى الفلك - أصبح من المستحيل تحديد معان ثابتة وشاملة مكانيا وزمانيا لليسار واليمين. لذلك أن ما ترفضه جماعة سياسية ما فى هذا البلد أو ذاك، ثم فى هذه المرحلة أو تلك، قد تقبله وتؤيده فى بلد آخر أو فى مرحلة أخرى، وقد تفعل على عكسها جماعة أخرى مشابهة فى بلد آخر. أو مرحلة أخرى! ومن هنا كان لابد من تحديد «نقطة» عامة ثابتة تتحدد بها بوصلة اليسار واليمين فى هذا العصر الذى بدأ بالثورة البرجوازية الصناعية. هذه «النقطة» هى الموقف من النظام الرأسمالى البرجوازى الحديث: هل هو موقف الرضى والمكافأة الجذرية، أو موقف الدعم والتأييد الجذرى، أو مواقف فرعية أخرى تتراوح بين الجانبين.



برنامج استراتيجي وتخطيط استراتيجي للأهداف والمستقبل، إلخ. وللأسف أن الموقف العام إزاء هذه الآراء وهذا الموضوع لم يصل حتى إلى الحد الأدنى من الوعي أو التجاوب؛ بل الأنكى، أن أحد الكتاب (وهو أستاذ جامعي يشتغل بالتاريخ) كتب في صحيفة الاهرام (في يولية وأغسطس) موجهاً شديداً صاعداً في مقالات متكررة ضد هذه الآراء التي اعتبرها «مؤمنة» قديمة أطلق عليها اسم «الكف الناصري»!!

لكن الحقيقة أن كلام هيك يعبر عن ضرورة منطقية وعلمية وعملية عامة لكل مجتمع وحولة في أي مكان أو زمان - ولا علاقة لهذه الآراء بعيد الناصر أو غيره، لأنها لا ترتبط بهذا الاتجاه أو ذاك؛ ذلك أن الاستهداف المستقبلي المبرمج والمخطط هو فاصل الإنسان من الحيوان، وهي فاصل المجتمع العاقل عن المجتمع المختلف أو الجماعة البدائية؛ فضلاً عن أن المفكرين والخبراء أصبحوا يعتبرون التصور العقائدي أو المبني للرشد هو جوهر «الأمن القومي».

وهذا ما يقرره مثلاً وزير متخصص من الوزراء العسكريين السابقين، فيما يذكره (في اهرام ٩٥/١٠/٢) تحت اسم «الاستراتيجية العظمى» أو «المخطط الكبير» Grand Design - وهي أمور لا يمكن إنجازها طبعاً بدون بوصلة عقائدية ومن ثم بدون موانع انطلاق عقائدية. ولهذا، نجد أيضاً أنهم في جمهوريات مسكو مثلاً يتسكون تماماً حتى اليوم بما يسمى «العقيدة العسكرية doctrine للجيش الروسي». بغض النظر عن حقيقة ما يقال عن انهيار السلطة المركزية وانهيار الماركسية (الذي

كان تحرراً من مذهب عقائدي فاشل ومتقادم صنع في لندن في القرن التاسع عشر).

وأظن أن هذه الأمثلة تكفي لتوضيح أن المشكلة ليست ولم تكن مشكلة انتهاء الإيديولوجيات أو انتهاء التقسيمات والتمايزات العقائدية السياسية، لكنها كانت وأصبحت مشكلة تغيير وتجديد للعقائديات، أو تحرر من العقائديات القديمة الفاشلة، من أجل استبدالها بعقائديات جديدة ناجحة (عقائديات معلقة، أو مرفوعة لم تعلن بعد).

وحتى في الأساطير «الاستراتيجية الفرعونية» كانوا يتحدثون عن ضرورة حرق وإزالة العقائد السابقة التي تتقادم وتصبها الشيخوخة مع الزمن، وتوليد عقائد جديدة تخرج من رماد حريق الأولى!! وهذه هي أسطورة «الفنكس» أو طائر العنقاء/ أبو الهول Phoenix الذي يحرق نفسه كل حوالي ألف عام لتخرج من رماده بيضة عقيدة فرعونية جديدة!

في ضوء ذلك كله، يمكن أن نجد الجواب سهلاً عن السؤال بما يسمى «أزمة اليسار»، والتي تتضمن في الحقيقة ما يسمى «أزمة اليمين» أيضاً.

إنها ببساطة أزمة تقادم، ومن ثم فشل أو قصور وتعثر إيديولوجيات/ عقائديات اليسار واليمين، أي انتهاء عمرها الافتراضي (رأيس انتهاء عصر الإيديولوجيات عموماً!!!)، مع تغير ظروفها الموضوعية والاجتماعية، ومن ثم انقضاءها وعجزها عن القيام بدورها وإنجاز أهدافها. وهذا، بدون وصول بديل جديد ناجح وفعال وقادر على التعامل مع الظروف الموضوعية والاجتماعية الجديدة؛ وإنجاز الأهداف المطلوبة في تلك الظروف؛ أو على الأقل

وصول «ببضعة عقائدية» جديدة على غرار ببضعة الفكنس الفرعونى!! وبعبارة صريحة: المشكلة هي «عدم استلام» بديل جديد فعال أو «ببضعة» بديل جديد وذلك لأن هذا النوع من المنتجات العقائدية للمعمر/ طويلة العمر، يصنع منذ العصر الحديث في الخارج، كما كانت العقائد في المعمر القديمة تصنع في مصر الفرعونية والشرق الفرعونى!!

### أسباب الأزمة في «السلع» العقائدية الحديثة

مصدر الثقافة العقلانية أو شبه العقلانية منذ المعمر القديمة، هو أوروبا، ومصدر العقائديات العقلانية أو شبه العقلانية أو التكوينات الفكرية والتبريرات الفكرية للعقائديات، لا زال في المعمر الحديث هو أوروبا. وفي عصر ما قبل الخمسينيات من هذا القرن، أى حتى للحرب العالمية الثانية، كانت الثقافة الأوروبية والعقائديات الفكرية والسياسية الأوروبية هي السائدة في العالم، وكانت تصدر من عواصم أوروبا (في الغرب على وجه التخصيص)، باعتبارها المراكز الأوروبية للعالم. وبسبب ارتباط هذا الواقع الثقافى والعقائدى السياسى بما يسمى منطلقات أو منظومات «الاستعمار القديم»، أى الاستعمار القديم أو العسكرى، فقد أدى انحصار الاستعمار القديم إلى انحصار الثقافة والعقائديات السياسية الأوروبية.

ورغم ذلك، استمرت هذه عدة عقود تالية فيها يسمى عصر أو مرحلة الحرب الباردة (أى الحرب الباردة الرسمية أو الصريحة)، وذلك بسبب ضرورات التسليح المادى والمعنوى في ظروف الاستقطاب العالمى. فلما انتهت مرحلة الحرب الباردة الرسمية أيضاً، وانتهى

الاستقطاب العالمى الصريح، أغلقت مصانع العقائديات السياسية في غرب أوروبا أبوابها، بينما اتجه الشرق إلى التشريق والبيات الشتوى في انتظار ولادة عقائدية جديدة لازال جنيهاً محجوب العالم في بطن الغيب. وهكذا، لم تبق للعالم الثالث إلا بعض قشور الليبرالية البرجوازية وما يسمى «تعدد الأحزاب» و«حرية رأس المال الخاص»، وما إلى ذلك من «المحفوظات» السياسية والاقتصادية الباقية منذ القرن الثامن عشر!! «فمن أين إذن يحصل العالم الثالث على عقائديات فكرية سياسية جديدة وهو محروم من العقلانية الفلسفية والمنهجية منذ عصور الفرعونية؟؟؟»

إن البعض في العالم الثالث تمسك لهذا الوضع ورحب به كثيراً، واعتبره «استقلالا» ثقافيا وعقائديا!! وكانت النتيجة هي رجوع هؤلاء إلى تعاليم العقائد الدينية المفروسة في أوطانهم منذ المعمر القديمة. لكن حتى هذه العقائد الدينية والقومية العريقة كانت تحتاج إلى «خدمة» فكرية عقلانية أو شبه عقلانية، لتتمكن من التعامل سياسياً ودعائياً وتطليطياً مع ظروف وواقع المعمر والسلطة المحلية والقوى الدولية الكبرى؛ فهذا هو الفرق بين «العقائد» الأصلية وبين «العقائديات» السياسية. ولهذا، كانت النتيجة كما نعرف، هي الانحصار في النصوص وفي الحماسيات الانتخابية التي لم تحقق حتى اليوم إنجازات فعالة. وفي ذلك، يتضح أن «الأزمة» لم تكن فقط أزمة ما بعد الماركسية لدى بعض الاتجاهات اليسارية، لكنها كانت أيضاً أزمة في محاولات فرض الحلول الدينية.

المسألة إذن أكبر من أن تكون مجرد «أزمة» في هذا الحزب أو ذاك وفي هذا البلد أو ذاك، كما أنها أكبر من

أن تكون ناتجة عن التشكك الحقيقى أو الظاهرى التمييزى لإحدى الدول الكبرى (التي لا تزال قدراتها النووية والقضائية فى قمة التفوق). لكنها مسألة تعبر عن مرحلة خاصة من مراحل صراع العقل والاعقل الذى يحكم تاريخ البشر منذ بدايته.

### بعد الظلام يولد النور

من المهم التنبيه هنا إلى أوهام البعض، عن أن المشاكل أو الأزمات الإيديولوجية، هى مشاكل بين ما يسمى «النظرية» وما يسمى «التطبيق» !! فالمحقيقة التاريخية التى يعرفها كل المتحمسين لمبادئ وأفكار ونصوص الماركسية مثلاً، أنها مضمومة بأخبط وأخطر الأخطار والتخيلات والمغالطات فى صميم أحشائها النظرية، وأنه لولا لينين ثم ستالين والمحاولات السوفييتية عموماً للتصرف الواقعى والترقيع العملى فى تخيلات كارل ماركس وزميله إنجلز، لما أمكن أن يصلوا هناك حتى إلى درجة المشاكل الجزئية التى كانت تعصف بهم وتفسد مجتمعهم كما كانت تخطط لهم مصانع الماركسية فى لندن والغرب منذ أواخر القرن الماضى!!

وقد نشرت هذه المجلة الغراء مقالاً يحمل مثل هذا الادعاء، بل وبخصوص جانب صغير وأخفى من جوانب الأخطاء الماركسية (التي كانت ترتكز أصلاً على أخطاء وتخيلات كثيرة، منها: ضرورة قيام الثورة ابتداءً من الدولة الأكثر تقدماً فى الرأسمالية، وضرورة إلغاء النقود وإلغاء السوق واستخدام كويونات العمل، وضرورة أن تكون قيادة المجتمع والدولة لعمال المصانع واعتبار الحقيقة والعلوم الاجتماعية صياغات طبقية نسبية بحيث

تكون لكل طبقة حقائقها وعلمها، الخ الخ!!). لكن كاتب المقال المذكور عن أزمة اليسار المصرى، تناول موقف «اليسار المصرى والعربى» من التنوير والعقلانية فى الماضى فاعتبره من أخطاء التفسير الخاص للماركسية عند المصريين والعرب!!

ولكى يبرر هذا الزعم، أشار إلى أحد نصوص إنجلز فى كتاب أسماء «الاشتراكية المثالية والعلمية» (والصواب هو: الاشتراكية الطوباوية/ أو الخيالية والعلمية)، متوهماً أن فيه دفاعاً عاماً ماركسياً عن اتجاه التنوير والعقلانية - بينما يعرف المتحمسون فى الفلسفة والمطالعون على الماركسية ونصوصها أن هذا اتجاه مرفوض عندهم مراراً وتكراراً باعتباره مرحلة برجوازية، متطرفة وسابقة على مرحلة الاشتراكية والطبقية البروليتارية!! وفى نفس النص الذى أورده المقال المذكور مفخراً باسم الماركسية بما يسمى «الحكمة العقلانية والمجتمع العقلانى» فى أهداف الثورة الفرنسية، تجد الرأى الماركسى عكس ذلك تماماً - إذا دقت النظر فى الكلمات الواردة فى النص (غير المنقول بدقة)، ثم إذا قلبت الصفحة التى التقط منها هذا النص!!

فالنص يقول أولاً إن الرجوع إلى العقل وتأسيس مجتمع العقل والحق يحكم العقل والحق، الخ، كان مطلباً لفلاسفة القرن الثامن عشر فى فرنسا، لكنه تحول فى الواقع إلى «حكم الإرهاب» وإلى «فساد حكومة المديرين» ثم «استبداد النابليونية»، لأن «الحق» و «العقل الأبدى» أو «ملكة العقل» عند الفلاسفة ليست إلا تصورات وهمية تعبر عن حق طبقي وعقل طبقي هو الذى يتصوره المواطن البرجوازى (انظر النسخة الإنجليزية من

غرب أوروبا، إنما يترك الساحة خالية لبروز أو ميلاد عقائديات عقلانية جديدة: سواء في شرق أوروبا حيث التراث العقلاني اليوناني العريق، أو في غرب أوروبا نفسها التي بدأت ووسعت أعمال الحفر في التاريخ القديم، وفي أسرار الفرعونية وأسرار الأديان واللغات القديمة، وبدأت محاولات الرجوع إلى عصره المدينة المفقودة - راقودة أو أطلا / أطلنطا (أي سكندار الأولى في عصر ميناء نازمر).

فإذا كان مبدأ الصراع بين العقل والأعقل هو المحرك الدائم لمعجلة التاريخ البشري، فإن انهيار أو تراجع معامد ونظريات اللاعقل الغربية الأنجلو أمريكية، إنما يعني ويؤدي بالضرورة إلى تنشيط وتوليد أفكار ومن ثم عقائديات عقلانية للقرن الواحد والعشرين. وفي هذه الحالة، ترتقي وتزدهر اتجاهات التفكير الفلسفي والاجتماعي والسياسي في مختلف المواقع والمواقف التي تصنع معاني عقلانية جديدة للسياس واليمين.

الاعمال المختارة لماركس وإنجلز - طبعة موسكو - المجلد الثاني - من ص ١١٧ - ١١٩).

فماذا كان يمكن أن يصنع «العطار» للمصري أو العربي ليصلح ما أفسدته تخلفات ماركس وإنجلز اللاعقلية عن طبقة العقل والحقيقة والعلوم تحت عرش البروليتاريا؟؟ وهل التعمامي أو التعممية إزاء تلك الإيديولوجيات اللندنية الخبيثة التي كانت تعادي العقل والعقلانية والتنوير تحت لافتات العلم والتحرر، يمكن أن يحل أزمة اليسار؟؟ وهل الإصرار على التفسيرات المضللة والتصورات الماركسية العمياء عما يسميه «وحدة الأصولية الدينية مع الرأسمالية الطفيلية» يمكن أن يحل ما يسمى «أزمة اليمين»؟؟ وهل يمكن اعتبار ما يحدث حالياً في إيران رأسمالية طفيلية يمينية نينية؟؟ هذه غائقة لغوية صعبة للتصور!!!

ومع ذلك، فهذه الأوضاع العقلانية المتأزمة قد تحمل تباشير شروق واضواء نور جديد، ذلك أن إفلاس أو إغلاق مصانع الإيديولوجيات اللاعقلية الخبيثة في مراكز



## بكائية للوطن والغربة!



الوطن :

... وهى إن ليست: تلبس لك ثوب الحب اضطراراً، مهترئاً، لاتبين من خلاله بقع جسدها الذى ما عرف انتفاضة  
منتشية يوماً.. جمدت كل مشاعرها أو ربما ماتت منها - بدورها - اضطراراً..

.. ويوم عودتك إليها بعد الغيبة: لا تنسها.. كان قلبك متعطشاً مقروراً يشترق إلى دفئه.. فما وجد إلا السراب!.. وراودك  
شك صغير أخذ يسرى في قلبك وأنت تلوذ بها: من خوفك منها، من شكوكك، وكان الليل ماداً وقد نام طفلكما الوحيد..  
همست لها: ارحشيتى!.. لكنها لاآت بالصمت!.. بلا لسان هى منذ عشتما معا، خمسة عشر عاماً ولم يَم لها لسان يعبر  
عما تشعر به نوحك ولو حتى الكرامية!.. وأنت لم تعد تطالبها بالحب، وإن بحثت عنه بضنى طوال السنوات عندها،  
فتشت بلا ملل، بلا يس، وكلما ملأت أو يشت: نسيتهما، وعدت تبحث بصبر دائم متحسناً بأصابع حنان تخشى أن  
تجرح قلبها، ودائماً عندها لا تجد الحب ولا تيسر!.. وتذكر، لدهشتك، أنها تبكى دائماً عند رحيلك، وتبكي أنت لدموعها  
ولا تفكر إن كانت دموع تأسيع أو أى دموع!.. وغير الأجواز الرحبة تطير بك الطائرة فى طريقها، حاملة كل الآخرين  
معك، ربما إلى ديار غربتهم!.. وتلوذ بمقعدهم منكشاً صامتا، وتطارك ملامح الوجه الجميل الذى تعشقه.. فهو قدرك -  
غارقا فى الدموع.. وينفض حزتك حتى لتعاود البكاء، وتشيح بوجهك إلى النافذة الصغيرة المطلة على فراغ أترق شاحب  
لا نهائى، وحتى لا يلاحظ الآخرون دموعك المنسابة رغماً عنك فيتسألون بغضول، أو يضحكون ساخرين، وأنت ما ابتغيت  
يوماً سخرية أحداً!..

أراك تقفز دائماً، ووجهك خلف الزجاج، بين البداية والنهاية، وما بينهما أيضاً لا ينسى!.. شاطئ البحر، الاسكندرية  
فى أغسطس، وأنتما تسيران معا فى بداية المساء: الأضواء تلمع، والمصطفون يجلسون على سور الكورنيش: يلغظون،  
يضحكون، ياكلون ويمرحون، والباعة - لأشياء بلا نفع - يفرشون بضاعتهم على ذات السمور ويلوذون بالصمت انتظاراً

لمشتر لا يجرى؟.. وتمسك بيد الطفل فى يدك، ابن الأعوام الثلاثة.. يسير إلى جانبك، لا يكف عن الحركة، لكنه لا يلبث أن يهدأ أخيراً، يرفع وجهه إليك، يهمس: بابا، أريد جيلاتى!.. وتسارع إلى اقرب مكان يبيعه وتشترى له.. فيتطلى بالتهامه، ويتوالى سيركم الصامت، ويسيل الجيلاتى على ملابسه ويده، وعلى عاتبتها تنهزه، ويلوذ بك، وتمنحها من أن تضربه، وتعود إلى اكتسائها برداء الجليد الناعم، والشرب، وإدمان الصمت، ويلا جدوى تهتف فى داخلك مهتاجاً: أى داخل ظاهره هذا الوجه؟.. وعن قرب تتراكم أمواج البحر، تضرب الشاطئ الرملى وتعود، تلمع تحت بضع أضواء باهتة، وتظل الجنازة الدائمة لحب لم يولد منذ خمسة عشر عاماً، تسير.. تحملان خلالها نعشه على كتفيكما: فى البقطة والذئب، ومع شروق الشمس وغروبها، ومع كل سنين العمر التى تمضى بلا جدوى.. ورغم ذلك سوف تنهك بالهرب منها ولا تنهك!.. فهى لم تفسد أن تشاركك غريبتك بدموعى عدم قدرتها على فراق الأهل، ولم تعترض، وكانت فرصتك لتجرب البعد عنها!

### الغربة :

يوم الصوم الأخير. الجو حار خائف. الرطوبة هابطة ثقيلة. الأرصفة مزينة بالناس: هنود، لبنانيون، باكستانيون، مصريون، غيرهم: من أهل المدينة. البضائع تقترش الأرصفة، والأضواء - فى السماء المتناثر - تلمع على واجهات المحال الكثيرة على الجانبين.. كل يلتهم طعاماً سريعاً، يلوذ من الحرارة الرازحة بالمشروبات الثلجية، تطفح عرقاً على الوجوه وتنساب خطوطه فى الظهر، تمتصه الملابس الداخلية.. عشرات من لابسات الأردية السوداء يجلسن على الأرصفة، وجوههن محجبة، العينين المكحولتين وحدهما، تتابع المارة، تطاردنهم، الأيدي - مع السؤال والدعوات الرتيبة - معدودة إلى الأمام تبغى إحساناً... بعض التجار على الأرصفة يزنون القمح والأرز فى أكياس ورقية، يصفونها أمامهم على مناضد صغيرة، ينادون على بضاعتهم:

- زك يا ولد.. زك!

- الزكاة.. الزكاة يا ولدا..

عشرات الأطفال سمر الوجوه والأبدان، ملقون على الأرصفة، إلى جانب الأمهات اللاتي يسالن المارة بلا ملل، يجمعن ما يجود به البعض من نقود وأرز وقمح فى أكياسه الورقية.. نام الأطفال - فقد تأخر الليل - فوق مبيعات البلاط الساخنة، أجسادهم الصغيرة شبه عارية.. صور قديمة تنبثق من زوايا خاطرك لضحايا بركان قديم!.. وما أسرع دموعك، حساس - أنت - إلى حد المرض، رغم هذه الأيام المسعدة.. الناس مقلون على العيد، تراوهم فرحة غامضة، يسعون بداب عظيم وراء معبود ورقى يستعبدونهم، يشغلهم: عندما يحصون أوراقه الملونة، تمتلئ قلوبهم دفناً مفتقداً.. لا أحد يعرف الآخر، ولا يحتاج إلى أن يعرف الآخر، يتحسس جيبه فيحس بالأمان والاستغناء عن الآخرين، الآخرون لا يعطون أوراقهم الملونة للآخرين!.. كل له ماله!.. والجيب يعمر دائماً، والخير كثير، حتى الأمان وفير، فلماذا يسطر أحدهم على ما بيد الآخر!..

سوف تقطع يده وجسده عزيزا!.. وبأمان يرقد المعبود الوري في الجيوب، ينتقل من يد إلى يد بشغف.. وبلا إحساس بالهم يغمض، وروحك تمشي وسط الجموع المحتشدة على الأرصفة، وفي نهر الشارع تتزاحم السيارات بلا عدد، تتسابق وتتوقف ويدخل بعضها إلى الشوارع الجانبية المتوازية، ومزيد من العرق والرطوبة الهابطة كأنها تخذ روحك، والمسكن تركته منذ ساعات فارغا مثل كل يوم.. منذ عودتك إلى ديار الغربة: تحيا فيه وحدك كالعادة، تمام مفتوح العينين بلا غيبوبة.. تتجرع ماء كثيرا، وشبعانا تاكل، ولأنك لا تجد ما تقطع سوى البكاء أحيانا والدعاء إلى الله أن ينقذ روحك من أحزانها المزمنة، فكل شيء على ما يرام: فسيدتك الجميلة ذات القلب الجليدي سوف لا تجوع، هي أو الطفل، حتى تعود إليهما بعد عام، فمعدما ما يكلها منونة امتلاء البطن وكساء الجسد وحاجات الحياة وأجرة البيت، لماذا تريد أكثر... أيها المريض للتهافت، الشيق، التوافق.. والعمر تسرب من بين أصابعك - إلى مشاعر امرأة تلقى بنفسها بين أحضانك، تسقيك حنانا دافقا من غسل تستمره ولا تشيع، وتطرب أذنك بلحجها أحيانا، وبصوتها الرقيق يناديك دائما بأعذب كلمات الحب، في زمان راجت فيه البضاعة وضاع صدقها من على الشفاه.. تود أن تتعبد - في غير زمانك - بين أحضان رخصة تحس بينها بالطمأنينة، والحنان، والغرور، والضعف والصلف، والكبرياء، وقدمك تتقلناك ببطء، تتأمل البضائع الغروضة على الأرصفة، تقب بعضها بليل ولا تشتري، وتسير.. وعندما تتزاحم كتل المارة المكسدة على الرصيف تتوقف متأنفا حتى يذك الحصار، وتهرب منه حيناً إلى جانب نهر الشارع، وتتماشى السيارات المتزاحمة حتى بقعة تالية تخف فوقها كثافة الأجساد والأنزع والسيقان، وحتى لا تدمك سيارة جانحة متمحلة لإنسان لا يحفل بك كثيرا، فديتك تدفع بسهولة، لمن دمك الذي يهدر فوق الأسفلت الساخن في منتصف الليل، ويزعجك خاطر ويشير حقاً شديداً في صدرك وتحاصررك بلا جدوى خرافة أن الإنسان أثنى ما في الوجود، وأعظمه، وأقده أيضاً!!!..

التناقض يدير رأسك ويملؤك بالدوار في نومة ينفخ فيها شيطان مغبول وأعمى، وتحس بالقهر يطحنك ويحرك أحزان قلبك لتعصرك وحدك، ومن حانوت لتسجيل الأشرطة ينبعث صوت أغنية عصرية، صرخا مشروخا، والفداء بلا ملل: "ذك يا ولد.. ذك" في يوم الصوم الأخير، وأكياس الأرز والقمح تنقل من مناصد التجار إلى الأرصفة بجوار الأطفال العرايا النيام، إلى جانب الأمهات بسواد بشرتهن وبياهن ويمونهن المكهولة تتابع المارة بداب وتتمتع الشفاه المخفية مع بقية الوجه - لا تزال - بالدعوات الرتيبة، تلقى بلا روح... والعالم حولك يجري على هواه، والناس لهم هوياتهم متشابهة مكررة بإصرار، وأنت وحدك - أيها الشقي - تتشاز هذا العالم، والمكروين أشقياء أيضاً، من يدرى، حتى الأطفال العرايا وقد تناثرت جثثهم المتفحمة فوق مساحة الأرض المنكوبة بالبركان الذي ثار - متى ثار؟ - وخد ربما لسنوات طويلة، ليعود إلى غضبة جديدة، أو تهتز الأرض من جديد!.. فللتعذب وحدك، ولتنتقل خطاك، أو تنقل خطاك البليغة في النهاية إلى الشارع الجانبى الذى يقع به المنزل الذى تسكنه، وفى الحارة التى يفتح فيها باب قهبط مع تكاثر البيوت وتزاحمها: الرطوبة القاسية، وتهجر إلى مدخل ساخن خائق، وتصعد الدرجات بطيئا معتبلا بالإعياء، تفتح باب المسكن لتواجهك، فى الصالة المغلقة، رطوبة أشد كثافة فتسحب فى عرك أكثر، تبادر إلى إغلاق الباب وتدفع إلى غرفة نومك، تدير جهاز التكييف فيرتفع ملهية لتبدأ الغرفة فى الابتعاد وأنت ملقى بملابسك على فراش السرير اللين وتبدأ تتألفك أمواج غريكة ....

## مهايات كوردوفا



تجمع السماء في هبوطها علينا. مشرعة اللامعات شمس تفتش عيوننا. وما كان لإسراع «أن» في قيادة السيارة أن يحول دون انغراس الانبهار داخلي بتلك السماء المفردة والطرق الواسعة المطوية.

تنحدر «أن» بعيدا عن الطرق السريعة... تتوقع صخور تحد جانبي الشارع بالنباتات الخضراء التي لا تلبث أن تنفسح وتتمرجح ستائر مخملية بدرجات فياضة من الأخضر.

لم أر مثل هذا الجمال فتم صوتي عن اندهاشي:

- إن لم تكن هذه هي الجنة؟ فما تكون؟

مندهشة من اندهاشي. ربت أن:

- إنها دي كوردوفا.

- دي... كوردوفا... كوردوفا أي قرطبة.

قبل حوالي الساعة أمام بيت أن بولونسكي في بوسطن. وضعت أن حشية خلف ظهرها في مقعدها أمام مقود السيارة. لتتفادى الأم عيب خلقي في عمودها الفقري ضاعفه حملها في شهره الأخير...

لنتوجه لزيارة متحف وبارك للفن التشكيلي.

صعدت سلالم حجرية حتى تجد أن مكان انتظار السيارات... جاءت بنصف رشاقة ويسمة عريضة. وقفنا نتأمل تماثلاً منحرجاً من شجرة متروكة فاعتقتها مغطاة بحراشيفها أرجل يتمثل بوذا وحركة يديه مفتوحة للاجتهادات قالت أن: يتوعد

- أو يتهدد.



- يحترق.
- أو يحترق.
- يستعمل معشوقاً.
- أو يلعبه توبيخاً.
- يعلم تلاميذه.
- أو يصدئ أخيلتهم.
- قد يكون متعصباً دينياً.
- أو مانوياً محباً للجميع.

وحسبكنا ... وكانت ثمة رطوبة عالققة في الجور لشهر يوليو. تجولنا وتناقشنا حتى شجرت منا تجهيزات منصوبة في الفراغ لم أتذوقها وإن رصدتها بحيادية.

رقدنا بقمة الربة ويحد نظرتنا يمتد شاطئ بحيرة أسطرها، نمدق إلى الصفاء والمياه الفضية اللامعة وأسراب أوز عائمة تنتظم وتتلخط. يريت علينا الهدهو.

وسألتني: ماذا وجدت بالمسيحيين؟

هناك أفريقيون - أمريكيون مشغوفون بالفنون. في لوحاتهم تتجاوز ألوان حارة ووحشية فتلتقط العين ذبذبات لنفمة جاز لا نهائية.

ووجدت في جدارية بمتحف «سميث روبرتسون» كليوباترا «سوداء» وثوت عنق أمون «أسود» مع معرفتي إنهما بنفس لوني.

وتر مفادرتنا... فاض نهر المسيسيبي - أبو المياه - العريض بلا ضفاف وأغرق بيوتاً ومزارع.

نهضت أن... هيا بنا نلج هذا اللدق بين شجيرات وسيقان نباتات برية بهذاء شط البحيرة.

ومن خلال أوراق الشجيرات. سقطت ندف من الشمس على بطن أن للتكورة مصمعة إلى ثدييها بحلمة مدببة وإلى منكبيها الواهنتين... يتسع اللدق لنا نحن الاثنين ثم ينكمش بعارضة خشبية ملقاة على تربة ترانقت من تحلل الأوراق الساقطة ورقرة المياه تنهائى إلى أذني وتطمئنني. نتوغل وترينى أن نباتا «لاتتحنى أبداً» وتلقطى هذا النبات ثلاثي الأوراق... إنه سام.

هذا ما قاله لنا مايكل شتوتجارت في جولة بين النباتات البرية في مدخل ولاية مين... شتوتجارت الذي يفخر بصورته إلى جانب السادات إبان مباحثات الإسماعيلية ضمن اتفاقية كامب ديفيد وورينا توقيع السادات خلف الصورة... وكانت امراته التي تنتظرنا في منزلها المصيفي فنانة تشكيلية أيضاً. مكثت في الشرفه لا أبرحها.

---

يا أن «جائئة الى الطبيعة فرارا من سجن الغرف والمكاتب الأسمنتية... غير أنى لم أغادر الشرفة أبدا، أتطلع منها إلى أدغال معتمة وأشجار متشابكة الذؤابات ، إلى مدقات بقمر فضى، إلى ممرات تنتهى فجأة بينوع فيردى... أتقصى آثار أقدام تغضى إلى بحر الرمال الأعظم... رأيتى أسلكها جميعا، تلك التى لم أطرقها قط. لكننى لم أتوغل بعد، فإذا بى لم أغادر الشرفة أبدا».

- ماذا فعلت فى مين؟

- عبرنا بحيرة لونج ليك إلى منزل أهل اندريان، كان الصحاب يمحون فى القارب، أما أنا فلبثت جالسة أحتضن حقيبى بشدة.

ضحكت أن: ماذا بها؟

- جواز سفرى ... وتمددت على سرير معلق بين شجرتى صنوبر عاليتين. أتخيل الرواى أرسكين كالدويل فى تحركاته وكتابته واحتطابه فى غابات مين اللديسميرية.

- وكلى؟

- التقطلى الصحاب صورة، فظهرت بها ضاحكة أقبض بيدي على الظلام.

- ظلام؟

- نعم. فقد كنت أمسك كلباً أسود بعد ما انسكب الغروب.

نأى صوت البهيرة فعرفت أننا تعمقنا بعيداً عنها، ولكن ضوءاً صافياً للشمس ترشح عبر آلاف من وريقات تنزل خطونا.

سألتها: لم العمل فى سن متأخرة هكذا؟.

- فى الأربعين. استقرت امرى . أنا و«جورج» لم نتزوج إلا من عامين.

- قلت لى إن معرفتكم طويلة؟

- نعم... ثماني سنوات عشنا معاً دون زواج، بين حب وانشغال وهجران. عرف أخريات وعرفت آخرين... وفى لحظة بذاتها أيقنا أننا الشريكان الأمثلان.

- يبدو مستر بولونسكى لطيف المعشر؟

- بولونسكى... هو أبى وايس زوجى، فلم أتنازل عن لقبى بعد زواجى فهو أيضاً اسم شهرتى كفنانة تشكيلية.

اصطلحت قديمى، فارتطمت بالخوف... «فصن مطروح ومسامير؟» قالت أن «لا بد أنهم بعض الاشقياء... تفكك هذاضى الرياضى وخرجت منه اصابع قديمى.

---

---

تسقط الظلال شبه منحرفة على تربة اللدق المتهتدة واختفى تماما صوت الماء... انفجر خوفا فورات متدافعة في معدتي وحلقى.

.. اتعرفين الطريق جيدا.

.. نعم... لظلالا جنته وأنا صغيرة.

هي مسئلة عنى... إلا انى اترجس أن يرتجف كاهلى بمسئولية نفسى وحملها.

الخوف... الخوف.

فراثة أن فى وجهى فقلت: «كبلونى بالمخاوف لتتهادى بارتياح فى دى... ثم أطلقونى أمئين».

تبسمت مراسية: «ليست مخاوفهم... هي خوف من صمكة».

قلت هازنة: تشوش بالنظام المعرفى... انهيارات بالوعى... اليس كذلك؟

.. لم تسارعين بإطلاق المصطلحات؟

.. أحاول أن أسمى الأشياء بأسمائها.

توترت وداغت... قالت مستفزة: تلك الففانة النيوروكية لايبدر أنها راقتك؟

.. أه... تلك صاحبة لوحة نجمة داود... أنها مؤجلة.

.. ما العيب؟

.. أنها تنفئنى.

.. وانت... ألا تنفئنها؟ لا عليك أنت الآن جريئة.. أنا التى أعانى خبطات الجنين على جدارى الكريعى... الآن حدثنى،

الارجل فى حياتك؟

.. رجل... رجالي أشقاء.. نتاشون جيروهم ملأى بالشقاق... فى نزل اغترابى كانت مياه المجرى تطفح وفى البهو تفرش سجادة شمعية فوق غطاء بالوعة المجرى حيث تنزح كلما غيمت الروائح فوق الاحتمال... كان لابد أن أفر وهوحياتى المغتربات، ففرن ودهن أما أنا فلا أقدر على طرق باب بنسبون أو استئجار شقة... أرسلت خطابات لجوجة لآخرتى. فيها تفونى طويلاً من هناك... وهناك، يسردون فتوحاتهم ووعودهم... ولايملنى قرش واحد.

.. فقط

.. والرجال... الرجال وقود الحروب.

ضحكت من غرابتى... وقود الحروب!!.

تعفر لساني... أقول لها؟... تشاركني يعني أن الحكاية لم تعد تخصني تماما... تلك الحكاية الرابضة مشوومة ضد البلى براسي. أهم مترددة بنطقها فيجب الحلق مني وتسافر داخلي وتتسرب من أصابع قدمي البارزة من الحذاء، يرتوي بها النبات السام ثلاثي الأوراق.

أنصت لماه ناء محترم الصوت فيهنيني الإتصاف إلى الحكاية بعيداً عن صوت أن : بنات العالم بحاجة إلى بيكاسا في روعة بيكاسو... عليهن أن يفخرن بالرائدة جورجيا أوكيف. وأنت ما الرائدات عندكن بمصر؟

«كان ياما كان فيه بلدة تدرس البنات للتعليم والأولاد للعمل وإذا ما بلغوا السادسة عشرة واستخرجوا البطاقات الشخصية فجوازات السفر، فهم مشوشون على الخارطة العربية... وفي حرب الخليج الأولى أغروا خُأً بمال يزيد عما تدركه مهنته اليدوية... فاستغرقه الأمر ثمانى سنوات، وإثناء عده الدنانير حثوه على حرب الخليج الثانية... وخارج خندقه تقابل وأخينا الأصغر الذي أبى إلا أن يتعلم ولكنهم استدعوه للتجنيد وسافر مع المتحالفين.

كانا مسجعين بالحدق، وتقابل كمدوين حقيقتين وقد تجمد في ذهنهما سؤال «لم؟» الذي يلتقط مغناطيسيا عرامة للتفسيرات، الخناجر كانت قبراً قاعرة، ولما سقط الإثنان جرحوا الأول ليقتذفه في غور خندقه.. سدوه بطريق مسطت تلوه فاطمة سحاب تفرق «إمبار ستيت» والآخر استحبال تمثالا ملحيا استقرت تحت عينيه دمعان - لؤلؤتان، واحدة استكبر بها عن نفسه، والأخرى استكبر بها عن أخيه.

نابتني... فقلت لها: ولما غابرتنا «لونج ليك» شب حريق محدود في الغابة.

فازجتني نظرة عتاب عن جزء من حديثها سقط فجوة في تواصلنا وضعت «ومن ثم فإن جماعة فتيات الفوريللا وأمهات الميديوسا وغيرهما من رابطات نسائية للفن... تهدف إلى أن تكون مسموعين ومنظورين وأن تخفف من غلواء استخدام المرأة كموضوع جنس في الأعمال الفنية للرجال، فضلاً عن سوق الفن التشكيلي...» وابتسمت متفهمة: كنت أسألك عن الرجل؟.

- رأيتنا وودين حيال بعضنا مسبين للفهم، فافترشني حين طيلة النهار لرؤياه، وفي مساء اليوم نفسه كنت خارجة من المرس مع صديق منخرطين في الحديث... لحتنا قانما مع آخر، فكأنني ما رأيته، قضعت حديثي ووقفت مع الصديق وهلة ثم فارقته... ومشيت فتقاطعت خطواتنا... وطويت جنبات وأزقة بقناديل خابية «كان لبلايا تعرش فوق جمجمتي اقتضائي عاماً حتى أحله بكربة هانته، وخلال العام كنت أسألك عن المكان الأمثل لتسديد الطلقة أهو قلبه... أهى رأسه... لأبل إلى لسانه الذي عات ثعبانياً في مشاعري.

زفرت أن: حب مقلوب

وأظلم الدغل تماماً... وزحف الخوف قوائل نمل يلذع جنباتي... الخوف اليس ذلك هو الذي حاولت رسمه هناك... باى ألوان ساستعين؟ الخوف أبيض مشوب بالقلق، أصفر غميق، أحمر مظلوط بالأسود، أرجواني مزرجج بالسواد... هو كل الألوان أو لا لون على الإطلاق.

.. أن ، أنا خجلى من كآبتي.

متفحاشكة قالت: خجلى من أظافر طويلة قانية، تهرس وريقات جافة تطلق تحت هذا لك.

.....

- لى حبيب.

- هيا .

- لما ذهبت لرسم الخوف فى مرج مفتوح.. خايلتى سناجب متقافزة. شقية ، مرحة... قلت استعير منها لونها الرمادى ... وفى اللدى جلست فتاة تطرل وجهها ومطه حزن مقيم... قلت أرسمها فى تخطيط أوى... فجأة ظهر شاب فرعونى جميل... حادثها بشىء لم أسمع به علت شقشقة العصافير وردت بابتسامة رسمية ونظرة توجس واستفهام ثم بانت متطلعة معه رغم أن الضفادع صفحت بنقيقتها وأجلسته جانبها مستعنة باهتمام.

وما إن لانت ملامحها بحلول نهاية ممشى الاستكانة، مضى يفنى لها كلمات أسياة مبهمه - إذ تاز بعنف طائرات تحلق بحثاً عن ممر فى المطار القريب - وينفخه «تنور» تملر وتملر، حتى هبطت الطائرات... تخاطفت للرياح كلماته، تذروها بعيداً، يرتاح رأس الفتاة إلى كتفه، فوقفت فى مرمى الأغنية أطلقها وأخبئها بين زهرات شجرة الماجنوليا... علنى فيما بعد استطعها وتاويها روى.

- ثم ؟

- ثم تفاهر الشاب والفتاة ومشيا فى نرب مسقوف بالمهممات.

- لكنه حبيبها.

- لاتأسى لى... أن... تلك كانت أنا... كان حبه حنيئاً مطموراً فتناً... وهو... أشعر دائماً أنه فوق الهياة، يرتب من عل... حين تلجم الكل مصائب منطقتنا ويهدر شلال الغضب داخلى... وأتشظى على زجاج مضبيب، يظل هو ثابتاً كما هو وكأنه يقول هذه هى الحياة، فقط عندما تستغزه ضوضاء ويشرح بالبرطة سبأ أشعر أنه أرضى مثلاً لولة... وفى الولة يعد متريماً فوق الحياة منبت الصلة باى طموح تحت السماء.

وظهرت العارضة الخشبية على الملح الذى عاود الاتساع ونبهتني أن الى أننا بصدد الخروج من المدخل الذى سبق أن دخلناه.

ويعد قليل بدأ ضوء الشمس ضاحكاً ويستلزم نظارات غامقة حتى يخفت البريق الذهبى المشتعل به سطح البحيرة... تشهدت لسلامتنا... فجأة غيمت السماء وفاجت زهر القرنفل والخزامى والزنايق بعين ثقيل، قالت أن وفرشاة الم طفيف تلون وجهها: لايد أنها تستمر الآن.

جلست أعلى السلم الحجري... انتظر أن تحضر أن السيارة، انقلبت سماء دي كورديفا رمادية باهتة. وشجبت ألوان التماثيل والتجهيزات المنصوبة في فراغ على تلين متقابلين... تأخرت أن، رجّع الخوف صدها معي. بطاقة أي . دي ودولات غير أنني قد أضل قبل الوصول إلى الطريق السريع... هل سيتوفر تليفون أتصل بشركة تاكسيات في بوسطن أو أجد بالصدفة تاكسيًا يقفني. مالى هكذا إنانية متشرقة على ذاتي... أين أن؟.

كنا قد مرقنا على فرجينيا وواشنطن دي سي لثلاثة أيام ويعد مغادرتهم... هب إعصار عنيف على فرجينيا ولكن لا خسائر في الأرواح.

وفي نيويورك لم أزر متحف المتروبوليتان غير أنني رايت تماثيلها، صعدت إلى شرفاته... شاخصة إلى وجهه متاملة... فتقطر على عرق ينضمه وجهه من حرط عافية وعنفوان.

بعد لأي... أقبلت أن مصفرة الوجه... ماله؟

.. انطلقت مياهي فيضاً ولا أقدر على فرد ظهري.

.. أه... قلت لنفسى «القرن عش».

.. لا بد أن تسرع بالسيارة. لن الد قبل ساعة ساتوجه من فوري إلى المستشفى. وانتابها شك فسألتنى: تعرفين قيادة السيارات؟... بصوت محبوس بفقْدان الثقة «لا» وحتى لو كنت أدري بالقيادة فإن إحساسى باتجاهات الأمان والطرق قد أجتث من جذوره أسفوات طويلة من التحقيق قبل الخروج لمشوار والسؤال بعده.

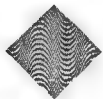
هادئ صوت أن الآن... هي مجرد بدببات رهيفة... الدببة ستنفجر حتماً، دماء ومصرخة... مزق الانفجار شظايا كلفة علفت في الهواء ولم تكتمل. لكنها يحق مدات السيارة ثم ركنت وراء أشجار... وأنا لا أعرف ما أفعل، فردت المقعد ليتخذ شكل أريكة أرقب رأس الجنين التي تنثا من مكان لآخر في بطنها... انفرط الألم فتخدر بدننا... ثم تمزق أعنف كانتشار برق الألعاب النارية في سماء مظلمة... «هتقت ظهري» قالت أن يجل مكتوم... انفجرت دمازها على وجهي وقميصي، فأصبحت كجدار نزل المغتربات الذي ينز البول والمياه القذرة للشقة التي تلطننا... أكنت أسكن جحرًا للصبر الصحي؟

خرجت رأس الوليد فصاحت من خيالتي: شعره جميل أسود غطيس هيا. اطلقى... اطلقى... أجذبه وينزلق، يالها من ولادة جميلة لام تسبح كل يوم استعدادًا لاستقبال سهل للوليد.

راحت أن في سنة لحيدة من النوم... ورايت الحبل السرى... لا يوجد... لا يوجد سوى قصافة ومبرد الأطافر طهرته ببطري وثار ولاعة سجاترى... وقطعت الحبل... أتذكر أنه يتعين أن يُقلى ويضرب على قدميه. فأخرج ثفاء. أفاقت أن... ابتسمت... وانفجار يقلص ملامحها ليخرج الخلاص... وانفجار آخر في السماء برق ومطر هطول.

ربّت عليها وأوقدت وإيدها في أكيت أخذه دما تصبنا لتقلبات الجو واخترقت خلال الأشجار إلى المطر والطريق السريع... «إني أحدهم غارقة في الدماء فأوقف سيارته... أليك تليفون؟

نعم فقط لو تتصل بالإسعاف... وخمس دقائق لاغير حتى ظهرت سيارتا الشرطة والإسعاف... أكان يرتاب بي!!



## وداع المرافئ

لماذا يُسافر فينا الغمامُ  
لُكلِّ اتِّجاهٍ  
وكلُّ اتِّجاهٍ لدينا سُرَابُ  
وكلُّ سُرَابٍ لدينا تُرابٌ..  
وكلُّ تُرابٍ علينا حَرَامُ!

لماذا يُسافر فينا الغمامُ  
وَيُطرِّفُنا بدموعِ الصَّبَايا

لماذا يُسافر فينا الغمامُ  
وَحِينَ تُطَلُّ علينا البلادُ

---

ويهدأ في دَمِنَا السَّنْدْبَادُ  
يُحَلِّقُ فِينَا وَيَنَاقِ الْقَمَامُ  
ويَبْئِى السَّقُوطُ!!

على ذَيْلِ عُصْفُورَةٍ،  
أُمُّ جَنَاحٍ يَقِينِ  
نَعُودُ...  
تُرَانَا نَعُودُ لَشَاطِطِ غُرَّةٍ،  
حَتَّى تُفَسِّرَ أَحْلَامُنَا  
الدَّامِيَّةُ  
أُمُّ تُرَانَا نُعِيدُ إِلَيْهَا  
جَنَازَاتِ أَحْلَامِهَا الْبَاقِيَّةِ  
وَأَجْنَحَةَ لِلْهُبُوطِ!!

(اللسطين)



## سفر الأمكنة . .



### التابوت

أمر مسرعة إلى طريقة مبلطة واسعة، بلاطها تكسرت حوافه من كثرة احتكاك العربات بأحمالها الثقيلة عليه، ثم انحنى مع الطريق لأصل إلى السلم حيث يجب أن أصعد لكى أدق الكارت، هنا فى المكان المظلم بعض الشيء، البارد دائماً، يقبع تحت السلم ممتداً صامتاً بخشب المكسو بالجلد الباهت اللون والسامير الصدئة المتصقة بجوار بعضها، وغطائه الخشبي الذى نحل جلده، وأطمئن إلى وجوده، فهذا معناه أن أحداً لم يمض اليوم.

أصعد السلم، فتفاجئت العصفير السوداء وقد بنت أعشاشها على أسوار الشبابيك العريضة، تطير فى صمت وقد فردت أجنحتها السوداء الصغيرة، ثم تعود فتحط وتفرز زجاج الشبابيك المتسخ الذى يحجب البيوت الهزيلة الواقفة أمامه.

أمر من البوابة الحديدية، الشارع طويل ممتد، على الجوانب تسكن أبنية قديمة متلاصقة، انحنى عند آخر باب وأدخل، أأمل السقف، تعريجات صاج الاسبستوس الصدئ والخروم الدقيقة تنفذ منها أشعة الشمس الواهنة وذرات الغبار، الأعمدة بطوبها الأحمر المحروق تستند إليها بضائع من كل صنف يغطيها التراب وتنبعث منها رائحة الركامة، أنتفس رائحة الأرض الطينية المذاة وأسير على الخطوط التى تحفرها عجلات اليد الصغيرة التى يجرها العمال.

---

أنظر إلى امتداد الشمس على الجانب الآخر وهي تلقى بنورها فيلمع الخشب المتراكم والحديد،  
تنزلق يدي على ورق الصبار وأحس وخز أشواكه، حواف الصبار صفراء باهت لونها تاكله الشمس منذ  
غرسه في الطين والرمل.

### الشجرة

كنت أغوص داخل لحمها الذى يطرى ويفسح لى انبعاجه على قدر الجسد الصغير، تميل فروعها  
الجافة وتنفرس فى الأرض، تفسح لها الأرض لكى تتمدد وتكبر معى، أؤدى لها تحية الصباح وأنا أحمل  
شنطة ثقيلة مملوءة بالكتب وأقيم لها الشمائر فى المساء عندما يخلو الطريق وينصرف الأولاد بطوبهم.

أقرأ لها أسرارى وتخبرنى بما تراه فى المدى، أزهارها عالية عالية، تتنفس هواء محملا بالندى  
والطزاجة، تنفث لى منه نفحة، فأنشم ريع جنة لم تعرفها عيناى. وأوراقها صغيرة تتبدل بالوانها  
الخضراء والصفراء والبنية، أجمع الأوراق المتساقطة وأحفظها فى كتيبى، كل ورقة تحمل عمرا يتهادى  
ويتهادى حتى يسقط والقى لها وصيتى كل يوم قبل الرحيل.

أريحى جسدى بجوار جذورك لأصير زهرة عالية، أرقب المدى البعيد وأحس مناوشة فراشة، أو  
أرجل طائر حين يحط.

### البهو

ثريات موشاة ومزينة بزهرات اللوتس الصغيرة، ينبعث منها ضوء واهن لا يقوى على اتساع المكان،  
والقبة الكبيرة المحفورة من الخشب القائم.

شبابيك ذات زجاج ملون ومشربيات قديمة متداخلة الرسوم والأشكال، تغوص قدمى فى فروة  
السجاد المنسوخ، عرشه ضخم جداً مزين بالكاكى تحيط به عرائس صغيرة ملتصقة بجوار بعضها، وعلى  
الجدران صور كثيرة لوجوه أعرفها تطل على، أدور وأحدثها وأرى العيون تنزوى وتخبو، أجزى إلى  
سينية القفل الموضوعة فى حافة المشربية، الماء أسن له رائحة عطنة، أدور فى المكان وأنا أدق على  
المشربيات والحوائط والباب الحنيدى الصلب، أدور وأنا أصرخ صوب العرش، يتحول جسدى إلى ظل،  
ينسحب وجهى إلى الجدار، ويرتسم عليه.

## الفن التركيبي في مجمع الفنون

ظل الفنان على مر العصور ينشد «الكمال الموضوعي»، وهو في ذلك يهدف أيضا إلى النجاح الذاتي. ومهما كان من أمر تلك الصبغة الذاتية التي تتسم بها بعض الأعمال الفنية فمن المؤكد أن أصحابها إنما يهدفون من ورائها إلى الاعتراف الاجتماعي والشهرة معا..

ولما كان الإنتاج الفني «الشعري أو المعماري» في البدء إنتاجاً فردياً، جماعياً لا تكاد تظهر فيه فردية أي فنان بعينه، كان المجتمع بأسره هو المهندس، وكان المجتمع بأسره هو الشاعر، وكانت الملاحم بمثابة أساطير جماعية يتبدعها المجتمع، ويزيد عليها، ويعدل منها، وينقصها جيلاً بعد جيل، وينقلها عن طريق لترات الشعري من عصر إلى آخر، وبذلك اندرجت في تيار الحياة الجماعية، بما فيها من أفكار مشتركة وأخلاق سائدة وخضعت لتطورها وترقيتها ونموها وصيرورتها المستمرة.

والحركة الفنية التشكيلية في مصر اتسمت في سنواتها الأخيرة بإيجابيات كثيرة، غلب عليها تدفق وانفتاح جماعي وتسابق شباب الفن بشكل غير مسبوق إلى الساحة التشكيلية.

ولما كان الفن «جماعياً» يتفرد فيه الفنان من خلال مجتمعه وقيمه، تنصهر فيه\* الأفكار والآراء، وتتوحد الاتجاهات وتنوع، فقد كان من أهم تلك الإيجابيات والتجمعات التشكيلية خلال السنوات السبع الأخيرة قد تمثل في «صالون الشباب» هذا الصالون الذي يتجمع حوله سنوياً أكثر من ٣٠٠ فنان وفنانة، يقدمون بأعمالهم في مجالات «اللوحة، التمثال، الطباعة، التجميع».. على أمل الاعتراف أولاً ثم الفوز أو العرض والحصول على جوائز مالية..

وقد تمكن هذا الصالون من فتح مجال التنافس، والمنافسة، بين شباب الفن، ونفع بمجموعة موهوبة إلى الساحة، يشاركون في المعارض الداخلية والخارجية.. ومن بينهم من حصل على جوائز دولية ومحلية.

---

وفى هذا العام مع إقامة الصالون السابع لعام ١٩٩٥ تتبلور الفكرة وتتحول إلى عمل ثقافى اجتماعى كبير فقد قرر المركز القومى للفنون التشكيلية، ومجمع الفنون بالزمالك، دعوة الفنانين المشتركين للعمل داخل قاعات العرض، والتي تحولت إلى مراسم شبه خاصة للشباب يبدعون فيها أعمالهم الفنية من تصويرية، تجسيمية، تجميعية.. كل حسب رؤيته، وكل حسب موهبته، وإمكانياته الفنية - فى إطار اجتماعى نظيف، ومجمع ثقافى عال.

تلك التجربة الجديدة أدت إلى تبادل الأفكار، والعمل فى مناخ فنى رائع، جمع بين الحب والمنافسة والتعاون الخلاق تحتاج إلى وقفة وتقييم.

إن ورشة «المجمع» التى أقدم عليها الشباب، لم تنمقد بمثل هذه الكشافة من قبل.. ولم يحدث للدولة إن اتاحت للفنانين مثل هذه الورشة الفنية « ولا اتاحت تجمعاً ثقافياً راقياً، وفى مناخ تنافس حر وشريف بل وجميل».

فى هذه الورشة الفنية شاهدت خلية، بل خلايا من العمل فى جو رائع وتجانس هائل، جدد أملى فى المستقبل والحياة الثقافية المصرية، أمنت بالأرض، والعطاء المستمر فيها للمبدعين.. الذين حققوا بإنجازهم تياراً متدفقا فى الحركة التشكيلية..

وإذا كانت تجربة «الورشة الفنية» قد جاءت فى توقيت واحد مع مهرجانات السينما، والمسرح، والموسيقى، فإنها تعتبر إحدى النجاحات والعلاقات الحسوبة لوزارة الثقافة.. إن تجربة «المجمع» أو مراسم «المجمع» هذه لابد من أن تزدد عمقا وانتشاراً بحيث تصبح علاقة جديدة فى الحركة التشكيلية..

لقد تفرقت تجارب الشباب وإبداعاتهم هذا العام فى مجال التصوير وأحرزوا فيها انتصاراً كبيراً، حيث جمعت تجاربهم وانجازاتهم التمسك بالأكاديمية، والطبيعية إلى جانب الاتجاهات الواقعية والتجريدية، والتشخيصية الجديدة، والتي ظهرت من جديد بين الاتجاهات الفنية فى العالم..

ورغم اختلاف أساليب التعبير التى انحصرت فى عذوبة تعبيرية، وثقافية متحررة، إلا أنها أكدت عمق التجربة وقدرة الشباب على الخوض دون خوف أو تردد فى حوار مع العالم، يتنافسون من خلاله فى مدى التحكم فى الموضوع والفراغ وكذلك فى الجوانب الحرفية والتقنيات الحديثة المصاحبة للعمل الفنى.

---

---

فى هذا الصالون يقدم الشباب على المساحات الكبيرة والفراغات اللامحدودة.. إنها الانطلاقة الحرة، والجريئة، والتي تميز من أهم خطوات الكشف والاكتشاف عن الفنان للعالم اللامحدود، العالم الكبير للإنهائي.. هنا يعيش الفنان هذا العالم برؤية جديدة، اكتشف فيها ذاته، وكشف للآخرين عالم يكونوا يعرفونه عنه.

هنا يصدق القول «إن الفنانين هم فى الحقيقة الباحثون عن القيم الجديدة، وهم مكتشفون لا يهدأون إلا حينما تطأ أقدامهم أرض ميناة جديد، وليس على متقوى الفن سوى أن يلاحقاً أولئك الرواد للمتايزين فى جولاتهم الكشفية التى لا تكاد تعرف نهاية..».

هذا ما حاولت الورشة الفنية لصالون الشباب السعى إليه للوصول بالنتائج إلى مستوى الاكتشاف فى مجال الفن والذات.. ولا يقتصر هذا القول على مجال التصوير، بل أيضاً هو ما اكتبه الأعمال الفنية «التجميعية» وفنون «الأوبجكت» التى جاءت فى أشكال متباينة - فى هذا المجال قدم الشباب أعمالاً أكثر تطوراً وأهمية من العام الماضى.. وتبين أن هناك رعباً جديداً وهماً لطبيعة تلك النوعية فى الاتجاه المعاصر، الذى جاء به الغرب مع مطلع القرن العشرين، ليقدم الوحدة والاتجاه والأسلوب ويحقق التجانس بين مختلف الفنون، ويؤكد علاقاتها بالواقع والحياة.

لم تعد الأعمال المقدمة مجرد تجميع لعناصر أو إعادة تركيب لها، بل هى موضوعات جادة ذات مستوى فكرى جمع بين الفهم للموضوع وترجمة عناصره فى أشكال محسوسة ومجسمة وملونة، لا يمكن ترجمتها فى لوحة ذات بعدين، أو تحويلها إلى مجسم فى أبعاده الثلاثة.. إن الموضوع يمتص إلى صياغة جديدة فى الفراغ يتحول كل عنصر فيها إلى معنى تحقق المعنى العام أو الموضوع فى كليته.

وإذا كانت فنون التصوير، والتجميع، والجرافيك جاءت فى مقدمة أعمال الصالون، إلا أن فنون الخزف والتصوير الفوتوغرافى والنحت تصل إلى درجة التفوق والتميز الذى أحرزته المجالات الأخرى..

مع هذا العرض المرجح لما جاء به صالون الشباب من إبداعات متميزة، وأعمال متفوقة.. وما أنجزته «الورشة الفنية» للمجمع وما حققته من أحلام طالما راودت الشباب والفنانين، أرى أن هذه التجربة بعد نجاحها أصبحت من الضرورى تكرارها على شكل ملتقى تشكلى كل ستة أشهر، يلتقى فيه الشباب والرواد، ويقاد الفن من كافة الأنحاء يعملون ويتسامرون، يكررون، ويتبادلون الأفكار، والخبرات والتجارب - فى مناخ إبداعي، صحي.. يحقق للشباب تجانساً حضارياً وثقافياً عالمياً.. ويؤكد فيما بينهم المفهوم الحقيقي لمعنى الفن وأهمية الفنان فى مجتمعه..

---

---

وهنا أسوق كلمة «رودان» والتي أرى فيها بياناً رائعاً ومثلاً يقتدى به إذ يقول «... فالفنان رجل يعشق مهنته، وهو يرى أن اثنى مكافأة يظفر بها هي اغتباطه بتحقيق عمل جيد... وإن يظفر العالم بالسعادة الحقّة إلا حينما يتهيأ للناس أجمعين أن يكتسبوا روح الفنان، أعني حينما يكون في وسع كل واحد منهم أن يجد لذة فيما ينهض به من عمل» ثم يستطرد رودان فيقول «إن الفن أيضاً درس رائع في الإخلاص، فالفنان الحقيقي يعبر دائماً عما يجول بذهنه، حتى ولو أدى به الأمر إلى أن يطيح بشتى الآراء الذائعة. وهو بهذا يلقن أشباهه من الناس درساً في الصراحة.

وإن يكون أروع من ذلك التقدّم الذي لا بد من أن تحرّزه الإنسانية، لو قدر للصديق المطلق أن يسود بين الناس».

إن صالون الشباب بعد نجاح فكرته، وما وصل إليه من مستوى فني وإبداعي، يحق لنا تهنئة القائمين عليه، وتهنئة الشباب به، متمنيين له نجاحات أكبر، تصل به إلى مستوى صالونات الشباب وتجمعاته في العالم المتقدم .





# صالون الشباب السابع

عادل محمد حسن - طارق مامون جائزة الصالون - عمل مركب

---



لقطات من ورشة إعداد المأثورات



أحمد عبدالعزيز - جائزة لجنة التحكيم - عمل مركب





بلال هارويق الجائزة الثالثة - عمل مركب





حازم عبد الخالق محمد الجائزة الثانية - تحت

---

لغات من ورشة إعداد المسارن



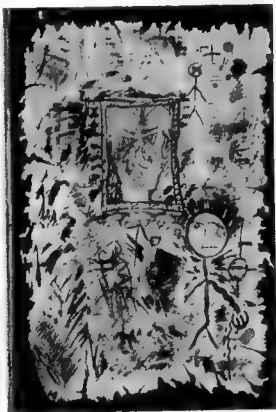
احمد محيي حمزة - إهدل مركب



محمد شعبان - عمل مركب/كرسي الحكم



لقطات من ورشة إعداد الصالون



محمد أحمد إبراهيم جائزة الصالون - رسم



رهاب المندوق جائزة لجنة التحكيم - رسم

---



ايمن جودة جائزة الصالون - خزف



حسان وشعيد الجائزة الثانية - خزف

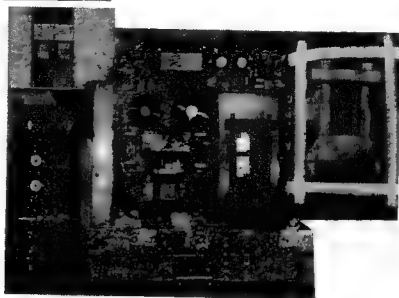
---



فانن عبدالفتاح متولى الجائزة الثالثة - خزف

---

عادل محمد ثروت الجائزة الأولى - عمل مركب



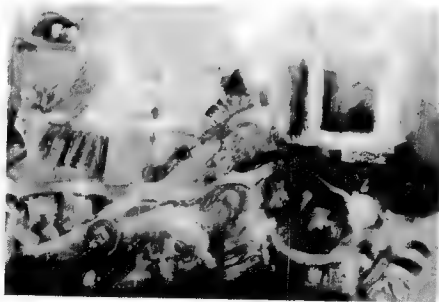
خالد حافظ الجائزة لجنة التحكيم - كارتونز بوايس



محمد هارون - جائزة لجنة التحكيم - نحت



حسن كامل - جائزة لجنة التحكيم - نحت

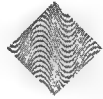


إيهاب فؤاد - جائزة لجنة التحكيم - تصوير



احمد فرغلي جائزة الأيكا - نمت

---



## وقت آخر.. لكان آخر

مايو هاجس من غبار على بقعة ضوء  
تتسلل من خلف نوافذنا الصغيرة  
إلى موائدنا الحجرية المستديرة  
مثل وردة نيل تطفو فوق تيار خبيث  
مقاعدنا ساعات رملية  
على أجسادنا ينمو الطحلب  
صحراء في جيوب المعاطف  
وفي الأدراج أشياء مسافرة  
في ذاتها:  
صورة للبحر الماضي حولها أصداف،  
أربعة ملوك وعذارى على ظل خائف،  
لغة هزيلة، قرآن،  
فطر على ساعة نحاسية

---

وفى درج وحيد يصعد ثعبان  
سلماً لا يُفْضى إلى شيء  
على الجدار تجنح امرأة - ذاكرتنا الكفيفة  
بقايا أنثى على أسوارها وعيون  
وجهها مخلوط بالهروب ويظل أغنية وحشية  
ثدى للرغبة وثدى للجنون،  
نرجسة ذهبية تهذى بين فخذيها .  
ليلتان وأغادر هذا المكان  
سأصلى لأنسى مفتاحى فى مكان آخر  
لكن، من يمنحنا ستائر للاعتراف  
وغرفاً صغيرة للمفخرة؟  
كم أبعد الآن؟  
كم أبعد الآن؟  
بين الخماسين والمطر  
تحترق تماثيلنا وتختفى  
كبقايا مدينة منسية  
بين جسدى والسلم الحجرى  
تطل قطة وحيدة على حافة الهاوية  
هل هناك مكان آخر؟

---

## نزوة



كل شيء يمكن أن يدخل دائرة المعلوم، فمستحيل الأمس جائز اليوم، ويمكن غدا، لكن المستحيل حقيقة أن يتزوج الشيخ زغلول ماذون القرية. المرأة عنده، خيالها ينقض الوضوء، وهي لا تخطر على باله طعمها ماسخ في فمه، بل لا طعم لها بالمرّة لم تعد النصف الحلو كما يطلقون عليها.

وإذا كان الفراغ موجودا في حياة الناس يسدونه بالاكل والشرب والرغى، فإن الشيخ لم يشعر بوقت ضائع، تقسم وقته بين المازونية وبين إمامة مسجد القرية، وما يفرضه عليه هذا المقام من الجلوس إلى الناس، والاستماع إليهم وحل مشاكلهم بقدر ما يستطيع لا يرفقه غير اللث والدوران في الموضوع الواضح وهؤلاء النفر الذين يعيشون على بلاوى الناس فرجة ومسلاة بتلذذ بفيض. وللشيخ اهتمام آخر لا يقل أهمية عن المازونية والإمامة وهو تدبير شئون عائلته، أم طاعنة في السن، وزوجة أب نص نص، كان الرجل - فلاحا جمع الضرتين في مكان واحد، في الصباح يعزق الغيط، وفي الليل يحرك زوجتيه، وكانتا في سباق مستمر في الحبل والولادة ومنافسة مع حظيرة الأرانب في الدار، لا ينقطع استدعاء الداية في نصف الليل، لهذه أو تلك، وتطلق الزغاريد من دار الرجل الكبير استقبالا لضيف جديد، ورجل الأب وتحمل الشيخ زغلول الابن مسئولية القبيلة ووقفه الله إلى تهينة بيت العدل للبنات وقنع بالفرجة على نقسين، والزيارة وفي يده ما يدخل البهجة على قلوب الكبار والصغار.

كان الشيخ زغلول سعيدا بهذا كله وإذا طال الليل به، ونفشت فيه أوهامه، وثق الملل طريقا إلى صدره، وأحس المرارة في فمه، كان يستكين إلى نفسه المهيضة، العيون مفتجة والذن لا يتحرك، يرى أصنقاء الطفولة يصطحبون أولادهم إلى المدرسة والجامع والغيط، وفي الليل يسهرون في مقهى داير الناحية فارغى البال مع التليفزيون والفيليب، ويعودون آخر الليل نشأوى يتلوحن تنتظرهم النساء بعد أن انخدع الحمال..... أما هو يعود كل يوم بعد صلاة العشاء والفراغ من

---

أعمال الماذونية وهو يشد ساقيه من فوق الأرض وكأنما يمشى على قشر بيض، تعرف الأم دقات نعليه وتتهضز تفتح الباب، ثم تنصرف لإعداد الماء الساخن والملح الرشيدي لتقديمه، يتلذذ الشيخ بلسعة المسخونة، يرفع قدميه إلى حافة الطشت وقد ترسبت في قاعه حبيبات الملح الرشيدي، يعود ويثنى قدميه، يكرر المحاولة حتى يطبق دمه الماء.

وحيدا، يتعمشى طييفا بالزفر أو بدونه، يشرب الشاي ساكتا ويندس في فراشه يتحائل على النوم، لا يدرى متى يهين، يطلع عليه النهار بصباح جديد يضيف إلى عمره يوما، ويتنقص بمقداره رصيد أنفاسه في الحياة.

اعتاد وهو مأذون القرية ألا يحرق وثيقة طلاق ولا يعتبره أبغض الحلال عند الله، بل الحرام ذاته لأن فيه خراب البهوت وتشريد العمال وكان يكره أن يلجأ إليه زيجان مخاضمان يريدان الطلاق، ويحاول أن يصلح ما بينهما بالهدوء والرفق، وإذا رأى الخلاف يستفحل، وأنسع الخرق عن الرق، اختلق الأعداء ليفض المجلس وينصح بالتزويج وركن الموضوع يوما أو يومين مؤكدا للزوجين أن كل تأخير فيها خيرة، وتبات نار تصبغ رماد، ونار الحصريين قش إلى آخر المساكنات اللغظية.. التي يهدئ بها أعصاب المتخاصمين.

ذات ليلة عجل الشيخ زغلول بعونه واعتذر عن مرافقة أحد أصدقائه، أخذ يملأ رتيبه بهواء الليل نقياً خالياً من أنفاس البشر ورغم ذلك لم يستطع السكن في الحقول الناعسة أن يخفف عنه أثقاله.

قرب البيت أحس أقداما وراءه، وقبل أن يفتح الباب سمع من يناديه:

- شيخ زغلول.

لم يتوقع أن يناديه أحد في هذا الوقت، كما لم يقدّر على التعرف على صاحب الصوت، فالظلام يلف كل شيء، وحجب الرؤية عن قرب، من جديد فتحت حلالة الصوت وتقسيماته ثقبا في الظلمة:

- أنا منصانة. منصانة بنت أبوك عيسوي

أبو يوسف، خلاص نسييتي؟.

سريعا تدمجرت أثقال السنين من فوق ظهره وبرزت الأيام أمام عينيه في شريط كاسيت. مسٌ كهرسي خفيف شده من فوق إلى تحت وهوى به إلى القاع، عجز عن العثور على بداية للكلام، كل ما استطاع جمعه فوق شفثيه أن يدعوها إلى الدخول بإشارات يده المرتعشة.

في الضوء، وقعت عينه على الوجه اللدور مثل طيارة المنخل الحرير ثم رد بصره هرويا من عينيهما وسحبتهما المفارقة وضعت في مزق. أمامه وقت حتى يفيق.... جاءه الفرج بظهور أم زغلول، طلب إليها أن تعد شرابا ساخنا لمنصانة. فالدنيا برد.

انصرفت العجوز تلتطم بشفتيها المقدتين، من زمان لاترتاح إليها تراها مثل ورد النيل الذي يغطي المصارف ويوهم بامتداد اليابس، ويخفي الفرق لمن يخطو، أمام منصانة تعد يرتعش من الداخل، لم يستطع السيطرة على نفسه وظل في سهوم وقرهان والخواطر تتزاحم على ذهنه المكبود، انتظر أن تيداه الكلام وتحل عقدة لسانه لكنها أمسكت ولم تفعل واكتفت بإطلاق الصواريخ التي نصبت قواعدا باقتدار على خط النار، فقتل عن الحمص في المولد الذي هوفيه، العجيب انه لم يعثر عليه، هل جبر التجار أم بعثره الصبيبة؟. الهبت أم كلثوم مشاعره حين جاءه صوتها من البيت المجاور: والليالي كنت بتسمى الليالي... لعبة الخالي، وهي عمر غالي. العائلتان المحيط في المحيط، الأسطح متشابكة، والجدران تشق بالأصوات ولم كانت همساً، ويتأثير أن النبي وهى يسايح جار كان لابد من حسن الجوار والسؤال عن الصحة وسير الأحوال وما يجره الكلام إلى منعططات غير محسوبة.

تذكرها حين فارت كما يفر الطيب فوق النار مرة واحدة، يعيون المراهق يرقب فورانها السابق لعمرها، صدرها يتأهب للشار، ليمون الأضالي... يرتقالة بصرة... توقف الإرسال، انقطع لمط في توارد الخواطر عاد البث بعد قليل على كل الموجات بفيلم تسجيلي منذ كانت صبية تشب بقدميها لتزيد بضع يوصات إلى طولها وتضيف بالوهم الصبباني سنوات إلى عمرها ناسية أنها مثل العنب المحصرم، أمامها وقت حتى تسكر، ومثل أى شاب يحلم ببقية في العتمة أو لس الأتامل أو تماس الشفاه، تشب بمنصانة وتحتاج إلى مائة رفاعي ليخرجوا مجموعة الثغابين السارحة في جسدها الطري، وتزويجها غريب عن القرية، جاهر بطلوسه، وفزع الشباب إلى السواقى يفرغون في قواديسها دموعهم ويرددون موالا قديما يثير الشجون.

شربت منصانة القرقة الحراقة الساخنة رشفة رشفة، ونظراتها الكاسحة تشوش السياج الذي فرضه الشيخ زغلول على نفسه، والعجوز تمصص بشفتيها من بعيد، طهقت ولم يعجبها الحال وتركت المكان. أخذت منصانة راحتها، سحبت نفسها إلى طرف القعد ومالت برأسها إلى مسنده. انفرط غطاء الراس وامتدت يدها تنضو ما تبقى منه وأطلقت مكاصة الشعر الأسود الناعم، وسط الحصار العنيد بلع ريقه وسال:

- كيف الحال مع جوزك؟

- رمى على اليمين الليلة.

- أعوذ بالله.

- كله محصل بفضه، ما، شفتش معاه يرم حلو من يوم بخلتى، عايزاك تخلصنى منه، واللييلة فى حموتها، وحياتى

عندك.

أعادت التماسيم بحركانها. لا يدرى ما الذى جعله ينظر إلى سقف الحجره ويراه انشطر نصفين وأصبح منه للسماء.

وجد نفسه قائما في فراغ. مستنزف الطاقة. حجر ترانسستور في راديو صغير تملح. خفت هذا النور الداخلي الذي يعرف به الإنسان نفسه وحياتي عندك. وقف الرجل عندها.

دوار طارئ اجتاحه لحظة سماعها. بعد قليل أفاق وانتعش. لم يزل الفرن يحتفظ بجوارته رغم انتهاء الخبز، والرغيف الساخن المقر يثير اللعاب.... طاجن اللبن تعلوه القشدة راقات، يشجع على لعق الأصابع قطعت عليه مشواره الخاص وتساطت:

ـ قلت إيه يا شيخ زغلول؟.

ـ قلت لا إله إلا الله.

ـ ودي عايزة قولة؟. العيل بيتولد بيها. مش قادرة أستحمل يا زغلول. إنت حافظ كلام ربنا وتعرف تخلصني منه.

ـ المصصف يا منصانة يعمر البيوت ولا يخربها

ـ مليش غيرك في الدنيا؟. إنت عارف أنا لا عندي عيل ولا تيل يربطني بيه. يعني خالصة مخلصه.

منذ قليل رأى الحجرة تعرت من السقف، والآن يشعر أنها بلا أرض. تنفس في تعاسة. ارتعش صوته واختنق.

قضت المرأة ما بقي من الليل في بيته. شاركت أمه الفراش. نامت العجوز بعين واحدة. الثانية على الباب. أما الأذن، فواحدة جنب منصانة مع حركة الشهيق والزعفر، والثانية برة الأوضة ترصد أقدام ولدها الذي لم يبرح حجرته، يتقلب في فراشه، يفكر مكان الوسادة، يفكر في نفسه ودماعه تكاد تنفلق. منصانة في بيته. خيال أم حقيقة؟. تحسسها فوق نفس المخذع، يتقاسمان فراشا واحدا؟. راساهما على وسادة واحدة. نراعه تمتدان إلى خصصها يعصرها بكل عطش السنين، يلاحقها بكل وحوش الغابة للتلطف من جسده تنالها بالأتياب والمخالب. بوصوله هذا الحد من البخيل رأى الخلاص في ترك البيت.

في الصباح تابط حقيبه الصغيرة وبها دفتر القسام وركب التاكسي بالنظر لمقابلة زوجها في القرية القريبة ليقتنه بأن الضرورات تبني المحظورات، وأزمم الطلاق وحلله. استقبله بصلعته المفلطحة المستديرة مثل صينية الكنافة. بعد الشاي والكلام عن الصحة وسير الأحوال دخل الشيخ زغلول في الموضوع. قال له إن الحرمان أن تبقى زوجة على نمة رجل لا تريده أو لا يريدك. جوازة خابية يعني فراغة عين وربنا قال إمساك بمعروف أو تسريح بإحسان، لوح له بإعفائه من مؤخر الصداق وإبرائه من الحق والمستحق كما يقال في مثل هذه الظروف، وأغراه بوسائل الإقناع المختلفة ليرمي يمين الطلاق. ختم كلامه أنه لا يروم إلا مصلحته.

زغر إليه الرجل بزأوية عينه حتى فرغ من الاسطوانة المشروخة، كح عدة مرات فلاحقه الرجل بقليل من الماء ثم قام ليطلب للشيخ كوب ينسون وهو يعيد على مسمعه قول الله ولا تسكوهن ضرارا وإن أهل الشرع يؤكدون أن دفع الضرر مقدم على جلب المنفعة. أفرج الرجل عن قسماته الباردة بافتعال اللقاء، ابتسم أخيرا، لا يهم لون الابتسامة، صفراء أو



خضراء، فبلغ الشيخ ريقه ومد يده يفتح الشنطة يستخرج بفتق القسائم لكنه أشار أن يشعل ويستمتع إليه، ربنا خلق الدنيا في سبعة أيام ولو شاء بقدرته العظيمة ينتهي منها في لحظة.

انكمش الشيخ زغلول ولم نفسه، حاول إخفاء حرجه في رفع الجبة وإعادتها إلى كتفيه، أخرج منديله المحلوي يمسح العرق المتصبب فوق قفاه وبدأ ملحه يمسح جلده، خلع العمامة ولبس بالمنديل على رأسه.

لم يكن الطقس حاراً أو رطباً بالدرجة التي تفرق الشيخ في عرقه، لكنه أوقفه قدره أمام فراوحي، رجل إراري ابن سوق، كتفه في كتف أبيه من صفه، يعرف الخلق، يميزهم واحداً واحداً، يفرزهم كما يفرز الكتاكيت، والبيض السليم من البيض المشوش. حينما طلب إلى الشيخ إسماله يومين، قال له مقاطعاً:

- ياعلم، خير الجر عاجله، الشهود جاهزين، منده أبو الدلائل كاتب الجمعية وعطية منصور دلال المساحة.

- يا مولانا الصبر طيب، منصانة قاطعة الطيبة والرايبة، والمثل بتاعنا بيقول البقرة اللي تنعز ما تحلبش. قصره البركة نشفت وبانت قراميطها.

- وأيه اللي يجبرك على عسرتها يا معلم؟.

ترك الشيخ زغلول الرجل وهو مقتنع بنية تاجر الدراخ وتعرف على رأي الصريح في زوجته منصانة وما تسببه له من قرف طول السكة أخذ يجتر الأفكار، تنوشه الأحلام الوردية في أخرج لحظات الشوط الثاني من عمره. في الطريق جعل يرتب حياته القادمة بعد السنين الفاحلة التي مرت من عمره بإحساس المسجين الذي يسهر مع توهج مشاعره وجيدا في التزناة بحسب على أصابعه ما تبقى من مدة العقوبة ويوم الإفراج عنه لحسن السلوك في أول عيد أعلن عنه الشهر العربي.

بين اللياس والحلم منطقة وسطى، نفس المسافة بين طرح النهر والسكة الزراعية في الريف، بعيدة هي بحركة المنام والكوابيس، قصيرة بالوهم عند الشيخ زغلول.

هرع إلى الجامع، فصلاة العصر وجبت ، وفي الدرس الديني بعد الصلاة رأى نفسه يتحدث في أحكام الطلاق وأكد أنهم في بلاد بوه اقتنعوا به في السنوات الأخيرة ورأوا فيه حل مشاكلهم، يعني الخواجات يا إخواني يطبقون الشريعة الإسلامية، كرها مرات في اعتداد، لم يتوقع الناس هذا التغيير من الشيخ زغلول، ومال واحد على جازه الجالس جنبه وقال له إن الشيخ يتكلم من الشمال لليمين مثل الخط الأفرنجي.

قصد البيت بعد صلاة المغرب، وألقى أم زغلول بالباب وحدها، الوجه مخدود والبصر كليل. سالها في لهفة عن منصانة وأمهلتها حتى يأخذ نفسه لكنه عاود السؤال وهو يدير عينه في أنحاء البيت، قالت:

- رجعت دارها يا بنى...

ألقى بنفسه على أول مقعد وأمه أمامه تتحسّر على قبة الشيخ التي تتهادى ثم اتصرفت تعد الماء الساخن بالملع الرشيدى.



## بينهما

أَتَعْرِفُنِي  
نَعَمْ يَا أَنْتِ يَا بَعْضِي  
وَيَا كُلِّي  
وَأَعْرِفُ كَيْفَ أَحْيَاكِ؟  
بِنَهْضٍ فِيهِ أَنْتِ الْمَيِّتُ الْحَيُّ  
وَأَعْرِفُ أَيْنَ الْقَائِدِ؟  
إِذَا ضَيَّعَتْ يَوْمًا نِصْفِي الْآخَرَ  
وَرَحْتُ افْتَشِ الْأَشْيَاءَ  
بَحْثًا عَنْكَ فِي قُلُوبِ مَتَاهَاتِي  
وَأَنْتِ مَعِي

---

- اُنْذِرْنِي؟

وَقَدْ اُنْذِرْتِكِ حَتَّى تَسْأَلِيَنِ كَيْفَ اَذْكُرْكِي؟  
جَهَلْتُ بِعَمَلِكِ الْمُسَيِّئَاتِ كَيْفَ يَكُونُ نِسْيَانَا؟

- اَتَلْفَقْنِي

- نَعَمْ. بَيْنَهُمَا رَأَيْتُ النَّاسَ مِنْ حَوْلِي

وَجُوهًا فِي مَهَبِ الرِّيحِ تَنْقَشِعُ

كَاشْرَعَةٍ دُخَانِيَّةٍ

يُمَزِّقُهَا النُّوَى فِي هَرُ اُنْفَاسِي

وَكُنْتُ اَطْلُهَا بَرْدًا

وَقَابَاتٍ مُسْبِيبَةٍ

إِلَى أَنْ رُحْتُ أَحْمِلُ خَلْفَهَا رِجْلِي

وَأَسْلَخُ تَحْتَهَا ظِلِّي

## على ضفاف التجريب حول مهرجان المسرح التجريبي الأخير

المسرحية؟ أيمكن التجريب بهذا المفهوم هو موت للكلمة؟

إذا حاولنا أن نصنف هذا المهرجان فيمكن لنا أن نضعه داخل مصورين أساسيين: مسرح يقوم تجريبه من ناحية على اعتبار أن الكلمة هي إحدى مفردات العرض المسرحي، ولكنها ليست أهمها ومن ناحية أخرى تتحاور الكلمة في هذا النوع من العروض في علاقة ديلكتيكية مع مفردات العرض الأخرى حيث تتكسر على حدودها وتغيثها الكلاسيكية المعتمدة على المنطق المترجم أو



تمكع - إيطاليا - فرقة فريشل

من العناصر المخاطبة للعين المبصرة التي تغدو أساساً في تلقى التجربة

هذا هو العام السابع من عمر المهرجان الدولي السابع للمسرح التجريبي بالقاهرة، والتساؤل يطرح نفسه كل عام بمزيد من الإصرار لمتبع ذلك كثير من علامات الاستفهام المتسائلة عن معنى التجريب: أهو ذلك المسرح الباحث له عن مفردات جديدة للغة المسرحية؟ أم أنه محاولة للتغافل في بناء لغة جديدة تخدم الفن المسرحي وتزيده؟ ألا تعد «الكلمة» في هذا المسرح بنية هامشية تحل محلها بنيات فنية أخرى بديلة (جسد الممثل وعلاقته بالفضاء المسرحي - الإضاءة - الزئ المسرحي) وغيرها



النرويج - مسرح الترام  
مسرح بلاك بوكس

الجسد في العرض المسرحي،  
وتدور هذه الندوة على محاور  
ثلاثة:

- مواقع جسد الممثل في نظريات  
الإخراج والتفصيل.

- مفهوم الجسد في المسرح  
الشرقي والغربي.



مسرحية روميو وجولييت - إيطاليا  
فرقة مسرح تياترو إيمبا جينييه دي فينسيا

لنبحث هذا  
المسرح داخل  
المسردات  
التشكيلية من  
علاقات جديدة  
تحل محل الكلمة،  
ويسيطر عليها  
التشكيل الخالص، كمعرض الفرق  
المسرحية من بولندا «هيرباريوم»،  
ومن النرويج «التوأم»؛ حيث لا يعتمد  
هذا النوع من العروض على الكلمة،  
وإنما تمتزج فيه فنون التشكيل  
والصور المرئية والإضاءة والشرط  
الموسيقي على نحو يشكل صيغة  
مسرحية متكاملة.

يعقد المهرجان هذا العام ندوة  
الرئيسية حول «التجريب والتعبير

المعلق على أفضل الأحوال ليخرج  
هذا المنظور نحو دلالة المنطوق  
للمرئي، والعلاقات الهائلة المتفجرة  
منها، والتي تتناغم مع العناصر  
التشكيلية الأخرى؛ كما رأينا في  
العروض المسرحية الكوبية الرائع  
«العذراء الحزينة» والسويسري «أما  
وأدوما».

المعور الآخر هو شكلي خالص  
(Pure Formalist) يهجر الكلمة  
تماماً ويبحث عن بدائلها النظرية  
والتشكيلية ويخلق لها إيقاعاً متنوعاً  
يشارك في تشييده جسد الممثل  
سواء أكان هذا الجسد تعبيراً  
خالصاً، أو تمثيلاً لقيمة تشكيلية  
صامتة، يتخلص من الكلمة تماماً،

- جسد الممثل فى التجريب المعاصر.

وتضعنا هذه الندوة بالمرحلتها الرئيسية ومحاورها الثلاثة فى تقييم نقدي للكلمة التى هى لسان حال الممثل فى المسرح، حيث لم تعد الكلمة هى الجسر الوحيد للوصول إلى المتلقى فالتواصل الإنسانى لا ينشأ ولا يوجد داخل جماعة ما باللغة الكلامية وحدها؛ بل بكل الممارسات الاجتماعية التى تقوم بها الجماعات بما فى ذلك الأنسور المصنوعة والعلاقات؛ فالليزر يتواصلون بالوجوه والملابس والمؤثرات والأثاث والإيماءات الاحتفالية منها والعشاء ووة والموسيقية؛ وكلها تقوم بدور يمتثل اللغة الكلامية أو لا يقل فى رآى - أهمية عنها؛ إذ إن وظيفة التواصل ملازمة للممارسة الاجتماعية الدائمة؛ أكثر ما هى ماثلة فى اللغة الكاتبة وحدها.

وفى ظنى أن ندوة كهذه يكرّر أن تفيد الكثير من فناني المسرح المصرى والعربى بشكل هائل - خاصة المسرح المصرى الذى تطأى عليه الكلمة بشكل محاصر، وقد

تعد

ش

إلى مسرح «ثواره» تنوب فيه الكلمة عن الفعل الدرامى وإيقاعه. ولعل مسرح الستينيات المصرى رغم أهميته لحركة المسرح فى الوطن العربى بأكمله إلا أنه أورث المسرح المصرى الحديث وكذلك العربى الاهتمام الأكبر بالكلمة باعتبارها مفردة أولى رجولية للتعبير تقوم مقام التعبير الجسدى وتحل محله، ترفع شعاراً خطابياً فتغدو ناموساً للتحرك الإنسانى، تسعى إلى الثورة والتغيير «بالكلام» الذى يعد سفر تكوين العمل المسرحى المصرى. منذ ذلك الوقت نرى جسد الممثل مترهلاً ومريضاً، غير قادر على الحركة والتعبير حيث سكن الجسد وتجمده، حيث لا تعبر الكلمة عن مكنوناته الداخلية ولا تفسح عن أسرارها، يتعمد فيها الفعل والحركة. بل إن كثيراً من الملاحظات حول موضوع جسد الممثل كانت تقابل عند طرحها النقدي لرؤيتنا عن هذا النوع من المسرح بالهجوم والرفض باعتبار أن المسرح المصرى - فى زعمهم - يقوم أساساً على الكلمة.

ورغم أن دعوتى - وغيرى من المخرجين والنقاد - منذ الثمانينيات وحتى الآن تقوم على التوكيد على

أهمية جسد الممثل، والإسراع بمعالجته بداية من بناء جسد مرئى للممثل الشاب الطالب الأكاديمى وهامى المسرح فى عروضنا المسرحية، مروراً بمحاولة مساعدتهم للقيام بالتعرف بأجسادهم وعقد لقاء حميمى معها للتعرف على أسرارها، كى يخترق الممثل جبال العوائق والأسرار والمفاليق التى تكبل جسده بالرهبة والخوف لتضعه فى حالة من التعرف على المجهول داخل هذه الأجساد لأن الجسد فى ثقافتنا العربية سر من الأسرار و«عورة» لا يجب اختراقها أو اكتشافها، لذلك كنا ندعو للبحث عبر الداخل عن الحقيقة الشاملة التى تقبع بروسها المشتعلة فى أجسادنا المصونة الباهتة عن انفجار فى تعبيرى سواء أكان هذا الممثل رجلاً أو امرأة

وتصبح هذه الندوة «دور جسد الممثل ومفهومه وأسارها» شيئاً من قبيل اللوحة الجديدة على أفواه المسرحيين العرب فى هذا المهرجان يتشققون بها بعد مرور سبعة أعوام من بدايته، وكأننا فى حاجة إلى مهرجانات دائمة تذكركم بما هو

مطلوب تطويره في لغتنا وفننا المسرحيين.

يحصل العرض للتونسي «كلام الليل» على جائزة أفضل عرض مسرحي. وهو عرض يستحق الكثير من التقدير الفني خاصة لمخرجه توفيق الجبالي الذي شاهدنا له في مهرجان تجريبى سابق عمله التجريبي الرائع «مذكرات ديانصور» ويقدم الجبالي عرضاً يعتمد في تجريبيته على الشكل المسرحي الشعبى الزلخر بالنقد اللاذع لظواهر اجتماعية وسياسية من خلال سينوغرافية أقرب في تكوينها إلى القفص الذى يضع متفرجه مع مثله داخله في كيان إنسانى متوحد. وتجريبية العرض تقوم على اهتمامه بالتفاصيل، ويفسر مالا يترجم إلى لغة بصرية، ويرسم مالا يرى بالعين المجردة.

إن «كلام الليل» عرض يستحق اللغة، وما وراء اللغة - يستطرد الجبالي معلقاً - إنه يقدم مسرحاً جديداً تصبح فيه الكلمة أداة استعراض تاذى، وليس معنى ذلك أن لها الطرعية الأولى، ولكننا فقط نوفر لها كل أسباب الرؤية السمعية

والبصرية، حتى تكون الكلمة مهية لكي تكون فى كل استعراضى تام.

أما المخرج الفنزيلى ماركو س بوروي، فقد حصل على أفضل مخرج فى المهرجان الدولى عن عرض (عطيل فى الحرب الفيدرالية) الذى قدمه مركز المسرح الجديد عن مسرحية لوليم شيكسبير، ويستند هذا العرض إلى أحداث الحرب الفيدرالية التى انطلقت فى فنزويلا عام ١٨٥٩ وهذا العرض هو الجزء الثانى من ثلاثية بعنوان «الحرب الفيدرالية مأخوذة عن مسرحيات لوليم شيكسبير» نشاهد فى هذا العرض رموز السلطة والطموح والغيرة وقد تجمعت فى قصة حب، حيث تجرى أحداث المسرحية فى بلد ما فى زمن حرب أهلية طموحات حكومتها الفردية ويتميز العرض باستضافته الكبيرة باستخدامات مفردات العرض المسرحى بكاملها على مستوى الصورة والصوت، وملاقة الممثل الحميمية بسينوغرافية العرض المسرحى باعتبارها جزءاً من تكوينها، يقوم بإحيائها بتميز أدائه وحيويته، ويسعى جاهداً لجعلها مادة مسرحية تكمله، وتضعه فى

قلب الأحداث، ومفردة من مفرداتها ويتسم المخرج بقدرته الواسعة على طرح كل مفردات العرض المسرحية من خلال سينوغرافية شاملة تحتضن العرض وتضعه فى بنية معمارية منسجمة مع الأحداث، وفى تناغم مع الأفكار والإنسان الذى يحمل هذه الأفكار فى صدره للتعبير عن رسالتها للمنشوية.

وفى مجال التمثيل اقتسمت جائزة أفضل ممثل: فيفيان اكويستا عن دورها فى العرض المسرحى الكوبى «المذراء الحزينة» لفرقة جاليانو (١٠٨)، والمثلة السويسرية كريستينا بيار آدم عن دورها فى العرض المسرحى «امارادونا» لفرقة كريستينا وأبرين تسروشيلر، وهى من تأليفهما وإخراجهما أيضاً.

«المذراء الحزينة» معزوفة من الأداء العذب المعتمد على إبداع حالة من الطغى الروحى - محور عمل هذه الفرقة جاليانو (١٠٨) - يتمثل فى البحث عن الجذور الأمريكية فى ثقافة أمريكا اللاتينية بهدف تطوير العمل المسرحى لفكرة الروحانيات أو بالتحديد لفكرة استدعاء الروح.

وهذا ما حاوله العرض الكوبي من خلال «مونودراما» للممثلة الكوبية للوهوية، حيث يركز العرض على شخصية «خوانا» الشاعرة الكوبية التي قدمها العرض تتأرجح ما بين الحياة والموت، وبين العشق والغراق، وبين الروح والجسد. والعرض رؤية شعرية لا يقدمها المخرج بمنطق السيرة الذاتية للشاعرة، لكن بصياغة تكشف الابتكار الشعري لهذه الشخصية، حيث ماتت هذه الشاعرة وهي في ربيع عمرها، ولم تكن قد تجاوزت الربيع الثامن عشر، ومع ذلك تركت أثارا فنية ضخمة متنوعة تدور كلها حول موضوع الحب. فالعرض مرثية موجهة لتلك الصبية العذبة الجميلة والغريبة التي ماتت دون أن تفتح صالماً الحب الرائع.

و«خوانا» هي الوجهة الأسامي للممثلة، الوجهة الرافض للموت والمتمسكة بالحياة، بينما يمثل الوجه الآخر سيادة عجوز هي وسيط روحي بينها وبين عشاقها الذين ماتوا. والعرض رحلة في متاهة الروح، إذ يعتقد المخرج أن خوانا مينة تعود إلى الحياة ويعتقد مرات أخرى أن

روح السيدة المعجزة تجاورها في عالم الموت.

وأهمية هذا العرض تتمثل في أنه يحاول تكديس العلاقة الطويلة بين الممثل والمهمات المسرحية (قطع الإكسسوار) وكيف يمكن للممثل أن يستخدمها بكل ما فيها من إمكانيات وقدرات إبداعية تحيل المائة الجامعة إلى كائن حي يتكلم ويتحاور. مثلاً صندوق الأمثلة الذي يستحيل إلى قبر أو مائدة - وقطعة اللحاش الهفافة التي تدفد تارة غطاء للوجه أو مشنقة للرأس، والشموع بكل دلالاتها على المستوى التقني باعتبارها أداة للإنارة أو الاستنارة الداخلية، أو باقة الورد أو الشموع التي تنير شواهد قبر. هذا العرض هو تدريب جيد للممثل على كيفية تعامله مع الفضاء المسرحي والمهمات المسرحية، وهو درس هام يتعلم منه طلاب معهدنا التمثيلي وطالباته الكثير.

أما العرض السويسري «أما راندونا» فهو يحاول أن يستعرض خلفية تاريخية لامرأتين تجلسان على كرسيين، وتعيان فوقهما قصة امرأتين عجوزين وهمل

عمرهما إلى أرزله، تتحدثان عن حياتهما الروتينية، وبجأة تزورهما ذكريات ماضيهما وتقوم مشاهد (الفلاش باك) باسترجاع الماضي وأحياء تجارب نفسية وذكريات باهتة، وعبر تاريخ هاتين السيدتين ينعكس تاريخ المرأة السويسرية في هذا القرن بشكل موجز، وتثبت الممثلة كرسيتينا بدورها في هذا العرض أن الممثل قادر بإمكانيات فقيرة أن يقرأ العرض المسرحي بهجده، واستطاعت هاتان الممثلتان أن تصلا إلى قلوبنا دون تفلسف ودون معرفة باللغة الأم.

«نحن امرأتان: نملك جسدينا - تستطرد الممثلتان قائلتين - نملك حكايتنا، أفكارنا، نريد من خلال كل ذلك قول شيء للمخرج».

أما جائزة أفضل ممثل فاعطيت للياباني يوسوكي أوهاشي عن عرض «على قيد الحياة» وهو يحكي قصة ثلاثة أرواح لشخصية. ففي نقطة التقاء ثلاث طرق بإحدى الغابات يقع منزل يسكنه شقيقان، وبالرغم من أن الشقيق الأصغر ذكر، إلا أنه فاجأنا بأنه حامل، ويعتقد الشقيق الأكبر أن هذا ما هو



إلا نتاج لظاهرة بشرية جديدة، يعتزل الشقيق الأكبر الحياة والعالم الخارجي ويقدم ببناء منيعته الفاضلة اليتيمية.

وتتحول السعادة والمكة والحب عبر مرورها بالطرق الثلاث إلى صورة حيوان ثم امرأة عجوز وأخيرا إلى فتاة صغيرة. ويرفض الشقيق الأكبر الطرق الثلاث، ثم يحدث تطور آخر حيث تنتمى غريزة الموت والدمار الكامنة في عقله تدريجيا وتصل إلى درجة العنف فهل ستقهر في النهاية هاتان الغريزتان ليحل مظهرهما مفهوم جديد للحياة؟ هذا ما حاول الممثل المسرحي الياباني يوسوكي يتمكنه البالغ يقتضيه حالة من التغيير الطبقي الذي يتزامن مع تغيير الأنوار، وكان هذه الأدوار جزء من حالة فلسفية يقدو فيها التمثيل حياة، ولا يتجزأ فيها عن التجربة الحياتية، بل هو قرين لها وعاكس لمرآتها؛ الفيلسوف الوحيد بين الحياة والفن هو أن الممثل في مسرحه للوقائع الحياتية يسمى سعيًا حثيثًا للتجاوز معها، فيكشف من خلالها عن وجهها القبيح، وعن وظيفته المتوردة.

ويؤلف العرض المصري «الأنبال» لوليد عوني بالنسختين الأولى وسينوغرافيا. وهذه هي المرة الأولى التي تحصل فيها مصر على جائزة دولية في هذا المهرجان رغم أن مصر مثها عرضان مسرحيان «سوناتا» لانتصار عبد الفتاح، و«الأنبال» عوني. و«سوناتا» كان لها صدق رائع في محاولة مخرجها أن يخلق مزجاً للفن الموسيقي والأداء التمثيلي والنحت في بوتقة واحدة تشير معاً إلى توحيد العملية الإبداعية المسرحية، ويأتي التجريب في هذا العرض من وعي المخرج بالتصام هذه المفردات، وقد أثار هذا العرض جدلاً حوله، لكن العرض للمسرحي «الأنبال» تحتبه لتموت» أثار نقاشاً وجدلاً أكثر صخباً وحدة بين المتفرجين والنقاد، واحتمل التأويل والاختلاف باعتباره أنه عرض راقص يحاول فيه عوني استعراض رؤاه حول عالم الحياة والموت حيث يضمنا في قفص حديد في عرائس وعلى فوق أرجوحات تماثيل ذات اليدين وذات اليسار مستخدما صوت محمد عبد الوهاب الذي يجيء إلينا من وراء الأسلاك الباردة؛ ويوظفنا الحنين، لتحصل

مصر أخيراً على جائزة هامة، وعوني يمثل مصر مع أنه فنّان لبناني وليس مصرياً، ويمثلها للمرة الثانية على التوالي، مما يضع علامات استفهام واضحة حول تصور لجنة التحكيم المصرية التي اختارت عرضاً لمخرج غير مصري ليمثل مصر في مسابقة دولية كهذه، بينما اعترضت سابقاً على اشتراك المخرج البولندي الكبير يوزيف شامينا الذي قدم عرضاً مسرحياً بالتعاون مع مخرج مصري ليمثل مصر عن مركز المهاجر للفنون، ولم تصعده للجنة إلى المهرجان الدولي مع أهميته التجريبية وخصوصيته.

لقد أثبتت فعاليات المهرجان على مستوى الندوات والإصدارات والعروض المسرحية أنه تنظاهرة مسرحية فنية كبيرة ينبغي أن تستمر في تواصلها للنشر الذي سيؤثر إيجابياً - بلا ريب - في تكوين عقلية الفنان المسرحي العربي، وبالتالي في تقدم مسيرة المسرح بمصر والوطن العربي بأكمله؛ لكن المهرجان نفسه يشعنا أمام عدد من الملاحظات التي ينبغي النظر إليها بعين الاعتبار:

- كم العروض الدولية الكثيرة غير المناسبة وغير الملائمة لصيغة التجريب المسرحي، والتي لا تقترب من أطروجته شكلاً ومضموناً، وهي بالقطع تعبر عن اختيار سيئ منذ البداية، مما يسيء إلى مستوى المهرجان وسمعته الدولية فعلى المهرجان أن يراعي عمليات الاختيار والانتخاب والتصنيف لعروضه التي يجب ألا يكثر عندها عن عشرة عروض تجريبية على الأكثر، تمثل أهم تيارات التجريب العالمي، ويتم تقديمها في عروض عديدة يستفيد من مشاهدتها الفنانين المسرحيون والمتفرجون، وهم أصحاب الحق الأول في تلقى التجربة المسرحية.

- لا يزال المستفيدون من الندوات والمحاضرات هداماً ضئيلاً من المثقفين والمستمعين مما يحتاج بالضرورة إلى إعادة تنظيمها

بالشكل الذي يتلامم واحتياجات المتفرج المسرحي المثقف، واختيار الموضوعات التجريبية المناسبة والمصايب اللازمة لها مما يصقل الفائدة المرجوة منها.

- تغيير وجوه المسرحيين العرب للمشاركة في هذه الندوات لا لكي لا تتكرر الوجوه فقط، بل حتى لا يتكرر سماع الكلمات نفسها كل عام، مع الضمائر والخطب المسرحية التي مجتازها.

- هذا المهرجان التجريبي ظاهرة مسرحية هامة يجب الإعداد لها من الآن في مصر والوطن العربي، وينبغي على المسرحيين المصريين والعرب - مفرجين وممثلين ومنظمين وقادة وأساتذة متخصصين في علوم المسرح - أن يعدوا له بالشكل الفني والعلمي الذي يليق بمكانته الدولية.

- يجب تصديد هوية هذا المهرجان، أو موجه للهواة الجريين أم للمتفرقين من أصحاب التجارب المسرحية التي غدت علامات في الحركة المسرحية التجريبية العالمية؟ إن المهرجان لا يزال يستقبل هواة من دول العالم، ينتمون إلى فرق مسرحية قيمتها الفنية متواضعة بحيث لا يصح أن تضعهم جنباً إلى جنب مع فنانين محترفين دون حق وطريقة متجسفة مما يسيء إلى صيغة التجريب العالمي . ولذلك سيكسب المهرجان بتحديد هويته الكثير، بعد معرفة دقيقة مسبقة للتجارب وتقييم موضوعي لها حتى يمكن أن يفكر هذا المهرجان إضافة حقيقية لخبرائنا المسرحية وتجارينا كل عام.

هنا، عبد الفتاح

## متابعات

ادب

### مجدى وهبة

#### مهندس الجسور بين الثقافتين العربية والغربية

حصل مجدى وهبة على  
ليسانس الحقوق بجامعة  
القاهرة (١٩٤٦) والدبلوم  
العالي فى القانون الدولى من  
جامعة باريس (١٩٤٧)،  
وليسانس فى الأدب الإنجليزى  
من جامعة أكسفورد (١٩٤٩)،  
ودكتوراة عام ١٩٥٧، وكانت  
رسالته بعنوان: أدب التربية  
الإنجليزية خلال الفترة ١٧٧٥ -  
١٨٠٠.



بعد عودته لأرض الوطن قام  
بتدريس اللغة الإنجليزية بكليتى  
التجارة والآداب جامعة القاهرة  
بالإضافة إلى تدريس الأدب  
الإنجليزى بقسم اللغة الإنجليزية

مراد باشا وهبة (١٨٧٩ - ١٩٧٢)  
عدة مناصب: وزيراً للزراعة، وزيراً  
للتجارة والصناعة، بالإضافة إلى  
عضويته بمجلس الشيوخ.

فى الرابع من أكتوبر  
١٩٩٥ حلت الذكرى الرابعة  
لرحيل المبدع فى الثقافتين  
العربية والغربية والمهندس  
القدير فى تشييد الجسور  
بينهما: الدكتور مجدى  
وهبة، الذى ولد بمدينة  
الأسكندرية فى ١٩ أكتوبر  
١٩٢٥ لعائلة عريقة لعبت دوراً  
هاماً فى تاريخ مصر، فجدّه  
يوسف وهبة باشا (١٨٥٢ -  
١٩٣٤) ترجم القانون الفرنسى

المعروف باسم Code Napoléon إلى  
العربية كما شغل عدة مناصب:  
وزيراً للخارجية (١٩١٢)، وزيراً  
للمالية (١٩١٤) ثم رئيساً للوزارة  
(١٩١٩/١١/١٢)، كذلك شغل والده

بكلية الآداب، وأخذ يتدرج في وظائف هيئة التدريس بها حتى درجة الأستاذية فرتاسة القسم. في تلك الأثناء، كانت قد صدرت قرارات التأميم وقوانين الإصلاح الزراعي، فاخذت الحكومة الكثير من الأراضي التي كان يمتلكها هو ومائلته، ولكن كما يقول غالي شكري: لم تكن الأرض في حياته مجرد الملكية الواسعة لآلاف الأتنة، وإنما كانت الوطن.

ونظراً لتأريخه العلمي المشرقة؛ فقد تم اختياره عضواً في عديد من اللجان والمجالس العلمية المتخصصة، مثل: مجمع اللغة العربية (١٩٧٩)، وكان يمثل المجمع في اتحاد الجامعات اللغوية. والمجلس الأعلى القومي للثقافة - نائب رئيس اللجنة الدولية للفلسفة والعلوم الاجتماعية بمنظمة اليونسكو - المجالس القومية المتخصصة - نائب رئيس جمعية الآثار القبطية بالقاهرة.

خصص الجزء الأكبر من جهده العلمي لدراسة الآداب الأوروبية من ناحية وإقامة الجسور بين ثقافتنا والثقافة العالمية - كما يذكر سامح كريمة - في مسيرة المعاجم الكثيرة التي أنشأها إلى جانب الصلات

الوثيقة مع الأساط الأوروبية. فقام بنشر القواميس الآتية: قاموس المصطلحات الفنية والعلمية والثقافية (١٩٦٨) - قاموس السينما (١٩٧٣) - قاموس المصطلحات الأدبية (١٩٧٤) - قاموس المصطلحات السياسية (١٩٧٨) - قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية العربية (١٩٧٩) - المختار وهو معجم موجز إنجليزي/عربي (١٩٨٩)، وذلك بالاشتراك مع آخرين.

وفي مجال الترجمة من الإنجليزية والفرنسية إلى العربية قام بالترجمات الآتية: (رسائل إلى ملينا) لكافكا Kafka (١٩٥٩)، ورعاية (راسيلاس امير الحبشة) لـصموئيل جونسون (١٩٦٤)، ومسرحية (أن تقوم حرب طروادة) لجان جيرود Giraudaux (١٩٦٤)، ومقالة (في الشعر المسرحي) لجون درايدن Dryden، ومسرحية (أرنيل) لجان أنوي Anouilh. أما من العربية إلى الإنجليزية فقد ترجم: رواية (إبراهيم الكاتب) للمازني، و(أحلام شهر زاد) لطفه حسين. وفي أواخر الخمسينيات أسس (مجلة دراسات القاهرة) بالإنجليزية وقام بتحريرها كما كان يقوم بتحويلها من أمواله

الخاصة. كما ساهم في تحرير الموسوعة القبطية (بالغة الإنجليزية) والتي أشرف على تحريرها الأستاذ الدكتور عزيز سوريال عطية (١٩٨٨ - ١٩٨٨) والتي صدرت عام ١٩٩١ عن دار ماكميلان للنشر بنيويورك.

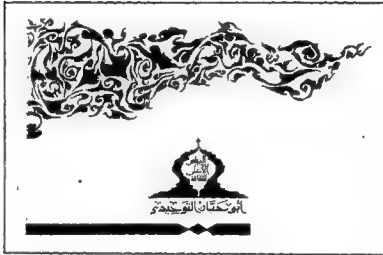
كان منزله بهي جاردن سيتي ثم بعد ذلك بهي الزمالك؛ صالوناً أدبياً يضم صفوة رجال الفكر المصريين، وإليه كان يقد أيضاً كثير من الزوار الأجانب - ومنهم من حصل على جائزة نوبل - بالإضافة إلى رجال السياسة.

لقد تخطى رهاب العلم والثقافة والمعرفة الحقيقية حدود الحضارة واللون والجنس والعقيدة. ظل طوال سبع سنوات (١٩٨٤ - ١٩٩١) يصارع المرض في صمت وأيضاً بشجاعة نادرة. وتشاء المفاقرات الغربية أن يرحل الدكتور مجدي وهبه - الذي وهب حياته لمصر واللغة العربية - غربياً في العاصمة البريطانية لندن. خدم وطنه وبريطانية صداقة، وفهم الإنسانية بتضحيات نادرة، فترك برحيله شعبة ستظل مضنية لمن يطلب المعرفة والحكمة.

ميناء بديع عبد الملك

## التوحيدى فى ألفيته

وعافية، مادامت  
تقلب فى نعيم  
المهرجانات  
وترفل فى بذخ  
الاحتفالات،  
ولا يد إن أن  
يكون المسرح  
فى أوجسه،  
وتكون السينما  
على ما يرام،  
والكتب الجادة  
تصدر حسب



استطاعت  
الندوة الدولية  
الناجحة التى  
عقدتها المجلس  
الاعلى للثقافة  
من «ابى حيان  
التوحيدى»  
لمدة أربعة أيام  
(من ٩ إلى ٢  
أكتوبر)، أن  
تلفت ولو جزئيا  
من الطابع

الفخلة المرسومة، وصمم الإنتاج  
الثقافى يصل إلى مستحقيه من  
الشباب الضائع فى المدن، المعزول  
فى القرى، غير أن من ينظر إلى ابعاد

سائر الفنون حتى لم يك يبق فن  
بغير مهرجان ينصب أو استفال  
يقام. وقد يظن من لا ينظر إلا إلى  
السطح أن الحياة الثقافية بخير

الاحتفالى الذى ألت إليه الأنشطة  
الثقافية فى السنوات الأخيرة، فمن  
مهرجان للسينما إلى آخر للأغنية  
إلى ثالث للفنون الشعبية وهكذا فى

ليحضرنا إلا بتخطيط واع ومتابعة خاصة من أمين المجلس..

كل هذا العمل المخلص البصير، كان مقدمة للنجاح الكبير الذي حققته الندوة حتى على المستوى الجماهيري؛ وقد كان يمكن أن يتضاعف النجاح وترتفع قيمته الثقافية ويترك أثرا بالغا على المدى البعيد، لو أن المجلس الأعلى للثقافة انتوى أن يجعل تحرره من الطابع الاحتفالي كاملا. ولو أنه فعل ذلك لما لجأ إلى حشد جيش من الباحثين والأساتذة والنقاد، تزدهم بهم جلسات الندوة ويضيق الزمن للتخصيص لكل جلسة عن كلماتهم؛ فكان ما كسبته الندوة كما، قد خسرتة كيفا، وإلا فما العبرة في أن يتي أعلام الباحثين من المحيط إلى الخليج لكي لا يكون أمام كل منهم إلا عشر دقائق فقط يبرز فيها بحثه لجمهور المستمعين؟ ومن هؤلاء من أتى من أمريكا ومن استراليا، أي من أقصى الأرض؛ صحيح أن بصوتهم منشورة على عديد من مجلة (لُصول) صدر أولهما، ولكننا نتحدث هنا عن جدوى الحضور؛ وقد كان يمكن مضاعفة هذه الجدوى باستبعاد الباحثين التقليديين الذين



الندوة، تمت تغطية الجوانب الأساسية المختلفة التي يمكن أن يثيرها تراث «التوحيدي» عبر ست عشرة جلسة موزعة على أربعة أيام، فمن الفلسفة إلى التصوف ومن المعرفة إلى علم الجمال ومن الغربة والاغتراب إلى الصداقة والصديق ومن اللغة إلى الحضارة والتراث والسيرة والتوثيق وأشكال الكتابة، أما من حيث المشاركين في هذه الجلسات، فالأغلبية منهم - والحق يقال - من أهل الاختصاص ما بين استاذ جامعي حليج في مادته، ومبدع عارف بكتون التراث خبير بنفائسها؛ وصفوة هؤلاء لم يكونوا

من السطح سيكتشف أن هذه المهرجانات ليست في أغلبها سوى برق حُظ، قد يخطف الأبحار، لكنه لا يروى عطش العقول.

لقد استطاعت ندوة «التوحيدي» أن تحقق نجاحا مشهودا لا يختلف عليه اثنان، وربما يرجع ذلك في المقام الأول إلى «جابر عصفور» أمين المجلس الأعلى للثقافة الذي قام على تنظيم الندوة والإعداد لها، قد فلن يحسه الثقافي الرفيع وبخبرته التنظيمية العالية، إلى أن فكرة (المهرجان) قد تضمنت حتى أصبحت غاية ينتهى إليها العمل الثقافي، يمكن أن تولف لتصبح - مجرد وسيلة من وسائل ذلك العمل أو أداة من أدواته.

لا مانع إذن أمام فكرة (الاحتفال) مادام الموضوع يستحق ذلك ويطلبه، وفي سرور ألف عام هجرى على وفاة «التوحيدي» بكل ما يمثله من إبداع أبى راق ورؤى مستنيرة ملهمة، ما يبرر الاحتفال ويؤكد بل ويوجب، خاصة إذا كان البرنامج خصباً متنوعاً والمشاركين أكفأ متخصصين، وقد كان الأمر كذلك بوجه عام، فمن حيث برنامج

لم يكن من المتوقع أن يقولوا شيئاً مهماً، مع غيرهم من الذين لم يشاركوا إلا لهدف دعائي بحكم وظائفهم الإعلامية والصحفية. ولو أن هؤلاء قد أفسدوا المكان لأولئك لارتفع مستوى المناقشات وازداد خصوصية وثراء.

ومن المبالغات الاحتفالية أيضاً، هذه السهرات التي لم تكن مناسبة قط لندوة في هذا المستوى. ونحن قد نفهم الواجب الذي تحتّمه الحفاوة بالضيوف فنصحبهم إلى الصورت والضوء عند سفح الهرم، وقد كان في ذلك الكفاية، فللترحيب بالضيوف والحفاوة بهم وجوه كثيرة أبلغ فائدة وأعم؛ وإنني لانتصرون أن كل ضيف كان سيحس بسعادة حقيقية لو أننا أخبرنا تلقائياً بعض

هذه السهرات لنطبع بها بعض كتب «التوجيهي» النادرة مثل (الهرامل والشوامل) و (المقابسات) و (الإمتاع والمؤانسة) وأهديناها للحضور وليس هذا بتقليد طارئ في مثل هذه الاحتفالات، بل هو عين ما فعله طه حسين ورفاقه حين احتفلوا منذ خمسين عاماً بإبي العلاء المهرى فأصدروا (سقط الزند) في خمسة مجلدات، وشرعوا في إصدار (اللزوميات)، وجمعوا سائر ما وجدوه عن المهرى في النسخ القديمة وطبعوه في سفر نفيس اسمه (تعريف القماء بإبي العلاء) والمجلس يعرف ذلك ويقدّره، فقد أعاد هذا العام طبع هذه الأعمال التي نفلت منذ أمد بعيد.

وإذا كان المجلس لم يفعل ذلك، فقد كان أضعف الإيمان أن يقدم لنا مختارات منتقاة بعين خبيرة فاحصة بدلاً من (خلاصة التوجيهي) التي قدمها جمال الغيطاني فلم يجاوز المقدمة والخاتمة في أهم الكتب التي اختار منها، ونحن نعرف أن الغيطاني مصب للتراث عاشق لكثير من نصوصه، ولكن الموقف هنا لم يكن موقف عشق وهواية، بل احترام وتخصيص، والحقيقة أن هذا خطأ مشترك، فلا المجلس أعطى القوس باربها، ولا الغيطاني اعتذر تواضعاً ونصفاً!! وأولاً هذه الهفات وغيرها، لأصبحنا نقول مع ابن الرومي:

مهرجان كأنما صورته

كيف شامت مخبرات الأمانى

حسن طلبة

## النيل يفيض على أرض تحوتى

إن الخير الذى يجلبه النيل أهل نعام  
من الذهب والفضة وأعلى قدراً من الجواهر  
إن الناس لن تأكل الذهب وإن كان خالصاً  
ولن تنفدى بالجواهر وإن كانت حرة نقية

نص مصرى قديم

جرى له [يه؟] من إخراج عادل عبد  
الرازق، كما ساهم المركز القومى  
للسينما بتقديم الأفلام المذكورة من  
أرشيف المركز. وقد قدم للأنفوسى  
وأشرف على العرض فتحي سيد  
فرج عضو مجلس إدارة جماعة  
تموتى.

\* وجاء اليوم الثانى للمهرجان  
تحت عنوان «كيف يعود النيل  
جعباً»، وهو عنوان المعاصرة التى  
القاما - بقصر ثقافة الأنفوسى -  
الدكتور / منير السمرى استاذ  
التخطيط العمرانى بكلية الفنون  
للجميلة جامعة حلوان مستعرضاً -  
باستخدام الفانوس السحري - مدى  
التشوه الذى أصاب ضفاف النيل  
فى القاهرة الكبرى على مدى  
القرنين التاسع عشر والعشرين،



معرض رسوم الأطفال فى مهرجان ولاء النيل

وهى [النيل أذواق] من إخراج  
هاشم الجحاس، و [النيل الخالد]  
من إخراج ماهر السيسى، و [النيل

فى رحاب هذه المعاني المقتبسة  
من أنشودة النيل التى ترنم بها  
المصري القديم نظمت جماعة  
تحوتى للدراسات المصرية  
بالإسكندرية «مهرجان ولاء النيل»  
بالتعاون مع كل من قصر ثقافة  
الأنفوسى وجماعة الفنانين والكتاب  
«لاتيليه» وقصر ثقافة مصطفى كامل  
والمركز القومى للسينما.

امتد المهرجان أربعة أيام (٢٨ -  
٣١ أغسطس)، حيث أعلى لكل يوم  
من الأيام الأربعة اسم خاص يعبر  
عن النشاط الذى خصص له.

ففى اليوم الأول وتحت عنوان  
«سينما نيل»، وفى حديقة جماعة  
الفنانين والكتاب «لاتيليه» تم عرض  
ثلاثة أفلام تسجيلية حول نهر النيل



مستخدماً صورااً التلقط في أوقات متعاقبة لمواقع محددة على النيل، ودعا إلى التعامل مع ضفاف النيل سواء في القاهرة أو المدن الأخرى المظلة عليه باعتبارها جزءاً مكملاً للبيئة الطبيعية للنهر، وذلك بتجميلها باستخدام النباتات المصرية والنخيل البلدى. وتجنب استخدام الترسيات الحجرية والحد من إقامة الأسوار المبنية «الكورنيش» على ضفاف النهر.

وقبل بداية الندوة قام الدكتور المصري بافتتاح معرض لرسم الأطفال قام بتنفيذه أعضاء مرسوم الأطفال بقصر ثقافة مصطفى كامل وضم ٢٢ لوحة عبر بها الأطفال عن إحساسهم بنهر النيل وما يعنيه «وفاء النيل» في مخيلاتهم. وقد قدم للندوة وأدارها الدكتور / السيد نصير الدين عضو مجلس إدارة الجماعة.

وفي ثالث أيام المهرجان ويقصر ثقافة الأنفوشي أيضاً وتحت عنوان «النيل شعراً» استضافت جماعة تحتي الشاعر الكبير د.حسن طلب حيث ألقى قصيدته «البيئة الحاصمية للنيل» كما ألقى «القصيدة البنفسجية». وقد حرص الشاعر على الاستماع لشعراء الإسكندرية الذين حضروا الاسمية وكان على رأسهم الشاعر

السكندري الشهير عبد القبانى.

وفي النهاية أشاد حسن طلب بجهود جماعة تحوتى وعبر عن ثقته في أن الجماعة باختيارها لاسم «تحوتى» لا تهدف إلى إعادة الزمن للوراء، ولكنها تهدف لاستلهام المعاني التي كان يمثلها تحوتى في ضمير المصريين القدماء باعتباره رمزاً للحكمة ومثالاً للكاتب والمثقفين وكتاباً لحكمة العدل الإلهي. وقد أدار الأسمية وقدم لها حمدي أبو كيلة عضو مجلس إدارة جماعة تحوتى.

\* وفي اليوم الرابع والأخير من أيام المهرجان (٣١ / ٨) الذي حمل اسم «النيل و المستقبل» وعلى خشبة مسرح قصر ثقافة الأنفوشي قدم كورال الأطفال التابع للقصر. تحت قيادة الفنان حمدي رعووف وإشراف/ إلهام عبد المعطى والمخرج المسرحي / يوسف عبد الحميد - فضلاً خاصة مساهمة في المهرجان، ضم الحفل مجموعة من الأغنيات واللوحات الفنية المكتوبة خصيصاً للأطفال من كلمات الشعراء بيمر التونسى وصالح جاشين وحمدي عيد وسهير عبد الباقي ومحمد على سليمان وأمان صقر ومن الحان سيد

رويش ولتحى جنيدي وحمدي رعووف وياسر عبد الرحمن.

وكان لهذا اليوم رونق خاص اكتسبه من الأداء المتميز للأطفال والرقصة الفريدة التي يقدم بها الفنان حمدي رعووف، حيث لا يلزمهم بأرقاء زى موحد وترك لهم حرية التعبير بأجسادهم عن إحساسهم بالأمان التي يؤمنونها، ولأول مرة نرى كورال لا يقف أعضاؤه «انتباه» ولا يرتدون زى «التشريف» مما ساعد على كسر حاجز العزلة بينهم وبين الجمهور، وخصوصاً عند أدائهم لغزايير بيمر التونسى حيث دخلوا مع الجمهور في سياق طريف زاد من جو البهجة والصمیمية الذي شمل الحفل.

وقد حرص الفنان حمدي رعووف قبل اختتام الحفل على أن يقدم فقرة خاصة أعدوا خصيصاً تحية لجماعة تحوتى على جهودها من أجل إحياء الهمى بالقضايا الوطنية حيث غنى الأطفال من أغانى مقاطع من قصيدة النيل لأحمد شوقي.

ولعل جماعة تحوتى قد حالفها التوفيق حين اختارت لهذا اليوم اسماً يشير إلى المستقبل.

جماعة تحوتى للدراسات المصرية:

\* كما نظمت الجماعة عدداً من المحاضرات الثقافية العامة والعروض الفنية بالتعاون مع متحف الفنون الجميلة بحرم بك وتقرر ثقافة مصطفى كامل.

\* وجدير بالذكر أن الجماعة تصدر كتاباً غير دوري تحت اسم «سلسلة كراسات تصوتى» يتولى رئاسة تحريريه د. هيفاً بديع عبد الملك والسلسلة تهدف أساساً إلى توثيق أعمال الملتقيات الثقافية للجماعة بحيث يصدر كل عدد مشتملاً على نصوص الأوراق المقدمة للملتقى وتضمناً للتعليقات والأسئلة والمداخلات التي يساهم بها المشاركون، وكذلك تعقيبات الأساتذة مقدمي الأوراق على هذه المداخلات.

ومن لفتتاحية العدد الثانى من «كراسات تصوتى» نقراً فقرة تقول: وإن هذه السلسلة - شأنها شأن كل ما قامت وتقوم به الجماعة من نشاطات - تعتمد في تمويلها أولاً وأخيراً على مساهمات أعضائها التزاماً بمبدأ اشتراكه الجماعة لنفسها منذ تأسيسها الا وهو عدم قبول أى شكل من أشكال التمويل الخارجى وذلك ضماناً لأن يبقى مؤثر بوصلتنا دائماً مشبهاً إلى القلب لون ميل أو ارتعاش».

عميدى أبو كيلة

علاء مصطفى سويف - فتحى سيد فرج - د. ليلى موسى - محفوظ أبو كيلة - د. محمد رفيق خليل - د. عينا بديع عبد الملك.

وقد عقدت الجماعة منذ تأسيسها خمسة ملتقيات ثقافية - بالتعاون مع قصر ثقافة الأنطوشي - حملت العناوين الآتية:

١ - المياه والتنمية، تحديات الحاضر وأفاق المستقبل، شارك فيه: د. مهندس عبد الفتاح مطاوع - مهندس حامد القداح - مهندس نجيب فهمى سعيد.

٢ - الوجوه الغذائية والتركيب الحمضى - وشارك فيه: د. محمد سمير مصطفى - د. محمد صبح مصطفى - مهندس فؤاد سراج الدين.

٣ - مصر وتحديات الألف الثالثة.. دور الموارد الذهنية والثقافية في مجتمع ما بعد المعرفة - وشارك فيه: د. أحمد شوقي - د. خليل على - د. السيد نصر الدين.

٤ - مصر والنيل.. روابط الانتماء وضوابط البقاء وشارك فيه: د. عبد الملك عويبة - د. محمد القصاص - حمدي أبو كيلة.

٥ - هجرة العمالة المصرية.. الوطن والمواطن وشارك فيه د. نادر فرجاني - د. دلال عبد الهادي - فتحى سيد فرج.

وقد تأسست جماعة «تصوتى» للدراسات المصرية بالإسكندرية في شهر يونيو ١٩٩٤. وعلى رأس أهدافها كما ورد في ميثاق تأسيسها «تقديم رؤى عقلانية متكاملة تستند إلى مرجعية ذاتية مصرية حول الجوانب الاقتصادية والاجتماعية والثقافية لمشروع النهضة المصرية ولقضايا تهئية الوطن لتسيء المكان اللائق به ويتأريخه في حضارة الألف الثالثة. وتعمل على تكوين رأى عام قادر على تبنيها وتطويرها وتحليلها من خلال:

● إعداد الدراسات والبحوث ذات التوجه الوطنى المصرى المستقل والواعى بمتغيرات العصر ومستجداته والعمل على نشرها بكافة الوسائل المتاحة.

● التنسيق والتعاون مع مراكز البحوث الوطنية والجهات العلمية والإكاديمية المصرية المعنية.

● تنظيم الملتقيات والمحاضرات والندوات والمؤتمرات.

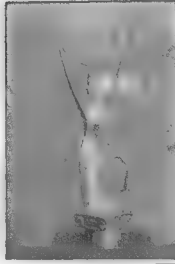
\* من بين الأعضاء المؤسسين للجماعة: د. السيد نصر الدين - حمدي أبو كيلة - د. سمير عبد القاهر - د. عبد الفتاح مطاوع - الفنانة عطيات الأنبودى - المهندس

## مهرجان الإسكندرية السينمائي الدولي الحادى عشر والنهايات السعيدة

الجمهور الذى قاتل ليدخل قاعة العرض، وحصل على الجوائز لأنه كان الأفضل على أربعة عروض أخرى فقط، والجائزة الوحيدة التى نالها الفيلم عن جدارة هي جائزة احسن ممثل التى استحقتها مارييل بفضل أدائه الرائع فى الفيلم.

وقد تمثلت مشكلة هذا الفيلم عند الرقابة فى انه يظهر رقصات الإستريبتيز بطريقة مثيرة ومنفرة، إلا أن مبدأ المنع لا معنى له فى مهرجان دولى نفترض فيه أن جهاز الرقابة يفهم الفرق بين الإثارة والصحراة، بين الجنس وتوليف الجنس.

وكانت الجائزة الساساسة فى المسابقة الدواية من نصيب المثلة



جائزة للمهرجان

مارييل) زحسن تصوير: «جويلام شيلمان».

وربما كان الفيلم جيدا إلا أنه لا يستحق كل هذه الضجة ولا كل هذه الجوائز. فقد أثار الضجة بفضل

خرج علينا مهرجان الإسكندرية هذا العام بمسابقة دواية قوامها خمسة أفلام فقط ومعظمها هزيل لنيا وهو ما جعل فيلما واحدا منها يتفرد بخمس جوائز من أصل ست وصدتها إدارة المهرجان لكافة الافلام المشتركة. ويعود الفضل فى ذلك إلى (الرتيبة الهامة) درية شرف الدين التى منعت اثني عشر فيلما من العرض، وبسمحت بعرض الفيلم الفرنسى - الإيتسامة - عرضا خاصا للجنة التحكيم والنقاد. فقط وهو الفيلم الذى حصد أهم خمس جوائز فى المهرجان وهي: جائزة أفضل فيلم - أحسن مخرج (كلود ميلر) - أحسن سيناريو (كلود ميلر)، أحسن ممثل (جان بيير

الدرامى، والمونتاج سيئ للغاية أما الإخراج فلا تعليقاً باختصار أساء الفيلم لتاريخ عاطف الطويل والذكراه من حيث أراد أن يكرمه وكان من الألفق أن يكتسفى بعرض (ليلة ساخنة) تكريماً لعاطف أو حتى يُعرض (جبر الخواطر) ولكن خارج المسابقة الدرامية.

على الجانب الآخر، وفى مسابقة العمل الأول وهى المسابقة التى تخفف علينا قليلاً صدمة المسابقة الدولية - عرضت ثمانية أفلام معظمها جيد المستوى، واستطاع الفيلم الاستونى (المشروب النازى) اقتناص الجائزة لما تميز به من عناصر جمالية هى آخر ما تبقى من أطلال السينما السوفيتية السابقة.



للنساء، حيث تشعر من الهداية أن تصرفات المريضات لا يمكن أبداً أن تتسق مع أمراضهم - كذلك معظم أسباب الأمراض سخيفة ومفتعلة، والفيلم طويل وملىء بالأحداث والشخصيات الدخيلة على البناء

اليونانية إيثا فلاهاكو احسن ممثلة عن دورها فى فيلم (المنزل الريفي)، الذى أدته ببراعة كبيرة.

كما منحت لجنة التحكيم الخاصة جوائزها للفيلم التركى (وعاء الكابوريا) وهكذا خرج الفيلم المصرى (جبر الخواطر) مكسور الضاطر بلا جائزة واحدة - وهو الفيلم العربى الوحيد الذى عرض فى المسابقة الدولية فى افتتاح المهرجان تكريماً لذكرى مخرجه الراحل عاطف الطيب. جاء الفيلم - للأسف - سيئاً للغاية من كافة جوانبه وأولها السيناريو الخالى من الحكمة، والمقتل فى أحداثه، والملىء بالمناطات المنطقية، وتدور الأحداث فى مصحة للأمراض النفسية



من أفلام المسابقة الرسمية «ظل القمر» - إيطاليا



من أفلام المسابقة «فتاة أحلام» - (إسبانيا)



اللمعة اليونانية «أيفيا» فلاماكر، وجائزة أحسن ممثلة عن فيلم «المنزل الريفي»

العمري، وأخيراً حصل بطل الفيلم فاروق الفيشاوى على شهادة تقدير خاصة عن دوره. كذلك حصل فيلم (جبر الضواطر) على جائزة الموسيقى لياسر عبدالرحمن، وجائزة أحسن تصوير لسمير فرج، وحصل الفيلم التلفزيوني (البحث عن طريق آخر) بطولة هشام عبدالحميد على شهادة تقدير خاصة. كما حصل الفيلم البشع (في الصيف الحب جنون) وهو آخر عمل للراحل نبيل عصمت - وبطولة سمير صبري على جائزة خاصة -

عامر، وأحسن ممثل ثان لفصيل الحلقاوى، وهذا الفيلم جيد - فى حدود المألوف - لأنه متماسك درامياً واستطاع أن يثير الإعجاب لتصديه الشجاع لمظاهرة الفساد السياسى، كذلك نال فيلم (عتبة الستات) أربع جوائز أخرى، وهى جائزة لجنة تمكيم خاصة لفبيلة عبيد التى مدت من قبل بسبب الفيلم إذا لم تحصل على جائزة، وجائزة أحسن مونتاج لحسين عفيفى، وأحسن إخراج - لعلى عبد الخالق وأحسن ممثلة دور ثان لصفية

وفى بانوراما الأفلام المصرية - وكمعهدنا دائماً بها - جاءت النهاية سعيدة للجميع، وتمكنت لجنة تمكيم الأفلام المصرية من الوصول إلى سميرى يرضى جميع الأطراف، أسمة: (الجائزة الخاصة من لجنة التحكيم)، وهكذا نالت جميع الأفلام المشاركة فى البانوراما جوائز، وكذلك النجوم، فحصل فيلم (الهروب إلى القمة) على جائزة أحسن ممثل - نور الشريف - وأحسن ممثلة لإلهام شاهين - وأحسن سيناريو لمحمد صفاة



لقطة من فيلم «الهروب إلى القمة»

النسبية لم يتطور من فيلم إلى آخر، باستثناء نبيلة عبيد التي تطور أدائها دائما، ولكن إلى الأسوأ!

وتحت عنوان (١٠٠ سنة سينما) عرض المهرجان ثلاثة أفلام أهمها وأبرزها الفيلم الفرنسي الرائع (مائة ليلة وليلة) للمخرجة الفرنسية الكبيرة انييس فاردا التي تعرض بحتان شديد - من خلال ذاكرة البطل سيمون سينما - الذي أكل مائة سنة مثل السينما.. مشاهد من أجمل وأشهر الأفلام السينمائية،

الفنصنر (الهروب إلى القمة) لعادل الأعصر.

وهكذا لم يرد المهرجان أن يغضب أيًا من أصحاب الأفلام المصرية فكافأهم جميعا على هذه البقعة الجذبة من الأفلام التي تسهم في تأكيد أزمة السينما المصرية، فالوضوح واحد لا يتغير والمعالجة سطحية، واللغة السينمائية تقليدية ومكررة.

أما فنانوننا الكبار الذين عابوا كلهم بجوائز، فأدأهم على جودته

ولا أعرف هل قصدوا بالجائزة مجاملة سمير صبري، السكتوري الذي تكفل بحفلى الافتتاح والختام للمهرجان، أم الإنسامة لتجويل عصبمت على طريقة جبر الخواطر؟

واستكمالا لقائمة المجاملات تقاسمت ثلاثة أفلام الجوائز الإعلامية بالمهرجان وقدرها خمسة وسبعون ألف جنيه، وهي على الترتيب (جبر الخواطر) لعاطف الطيب و(الغيبوبة) لهشام أبو

مستخدمة مونتيرا في غاية الكفاءة يدخل بين المشاهد - القصيدة والحديث بتلقائية وجمال، وفي الوقت ذاته تقدم المخرجة جملا سينمائية رفيعة المستوى - شارك في صنعها مجموعة من اعظم نجوم السينما العالمية حاليا ولا اعرف كيف تمكنت المخرجة من جمعهم بهذا الشكل غير المسبوق، ونذكر منهم: ميشيل بيكولسي وماسانثييلو ماستورياني، والآن ديلون وجان بول بلمونديو وروبرت دي نيرو وجيرارد دي بارديو وانوك إيميه وكارين دينيف وجينا لولو بريجيديا وجان مورو وهارسون فور.

مع تقدير المهرجان للسينما التونسية وتخصيصه اسبوعا لافلامها، إلا أن إدارة المهرجان لم تهتم باستضافة مخرج تونسي واحد على الأقل لإقامة ندوة جادة تناقش السينما في تونس وكيف تطورت بهذه السرعة لتعبر لنفسها اسما كبيرا على خريطة السينما العربية؛ كذلك لم يعرض لتونس داخل القاعة الرئيسية لسوى فيلمين هما: (الطفاوين) و(مصفائح من ذهب) وكلاهما عرض في حفلة ما بعد منتصف الليل وبعد أن أعيد الإعلان عنهما عدة مرات وحدث الشيء

نفسه مع اسبوع السلام يوسف شاهين الذي يكرم المهرجان، حيث عرضت أفلام كلها في قاعات عرض عامة وفي المواعيد ذاتها التي حددت لعروض المسابقة الرسمية ومسابقة العمل الأول.

وبالنسبة فإن يوسف شاهين هو المكرم الوحيد الذي عرضت أعماله من بين ثلاثة كرمهم المهرجان هم: يوسف شاهين ووزو نيل والصور محمود نصير، وهو أيضا الوحيد الذي أقيمت له ندوة خاصة - وكنا نعتقد أن تكريم فنان يعني إلقاء الضوء عليه طوال فترة المهرجان وإصدار كتيب عنه، ولكن كانت للمهرجان طريقة أخرى في التكريم، فلا أصدر شيئا عن المكرمين - سوى النشر في اليومية - ولا خصص لهم ندوات، ولا حتى شمرقا بهم وهم يسيرون في زوايا المكان تاركين الواجهة لطاويس الفن السابع في مصر.

كذلك أهمل المهرجان تخصيص مرافقين للضيوف الأجانب، ليخبروهم على الأقل بمواعيد العروض وأسمائها طالما ليس هناك جدول عروض بالإنجليزية، ولذلك فات حفل الافتتاح عددا كبيرا من

الضيوف الأجانب وجلس من حضر منهم على الأرض لعدم وجود مقاعد مخصصة للضيوف والجهل بهوية معظمهم - هذا غير جنون تغيير الجدول الذي استمر حتى آخر فيلم بالمهرجان - وهي كلها نقاط تنظيمية تسيء إلى المهرجان وتقلقه صفته الدولية.

بقي من المهرجان قسمه الإعلامي الذي عرض فيه هذا العام أربعة وعشرون فيلما، بعضها جديد والآخر سبق عرضه في مهرجان القاهرة - الفائت ومن أبرز هذه الأفلام الفيلم الأمريكي (مقابلة مع مصاص الدماء) بطولة النجم توم كروز وبراد بيت وإخراج نيل جوردان وهو فيلم عالي التكنيك - كالعهد دائما بالأفلام الأمريكية، مع تميز كبير لبطلي في أدائها وإن أعجبت مشاهد العنف فيه كثيرا من رواد المهرجان، إلا أنني أراها معبرة وواقعية خاصة مع وضعها في السياق الدرامي.

ويبقى على إدارة المهرجان أن تعالج أسباب إخفاق هذه الندوة (ومنها الرقابة والجامعات وسوء التنظيم) لو شأت له الاستمرار بنجاح في المستقبل وإلا فلن تلون إلا نفسها.

*هالة لطفى*

## مهرجانات الخريف في باريس والمدن الأخرى

دائماً الصيت على الصعيد العالمي.

ويعتبر مهرجان ليون مناسبة هامة ومنتدى إعلامياً كبيراً يلتقى خلاله ما يناهز الثلاثين مازناً وموسيقياً من كبار الاساتذة ذوي الشهرة العالمية التابعين لأجيال ومدارس موسيقية مختلفة. كما يشكل وسيلة تسمح للمبتدئين والموهوبين الشباب بالانطلاق والعبر من جو المعاهد الموسيقية الضيق إلى عالم الشهرة الواسع.

وإلى جانب عدد من الأعمال العالمية المشهورة، اختار كريستيان ايفالدى مجموعة من الحفلات

النصف الثاني من سبتمبر والتي تكرم هذه السنة - في إطار مؤسسة العالم العربي - السيمفonia المصرية، تاريخاً ومساراً، وتعرض افلامها القديم منها والمعاصر.

في ليون يبدأ المهرجان السابع للموسيقى الغرف في السابع من سبتمبر بحفلة موسيقية مكروسة لوزار وثيودوريرت وذلك في دار الاوبرا. وقد افتتحت هذه الامسية سهرات للمهرجان وبرنامجها المتنوع الفني الذي يمتد لثمة تضم روائع للموسيقى الكلاسيكية تحت إدارة كريستيان ايفالدى واشترك عشرات العازفين المحترفين

مع انتهاء العطلة الصيفية واستئناف الدروس والحياة العملية تستعد فرنسا لاستقبال عدد من الوفود الفنية والسينمائية والموسيقية العالمية خلال احتفالات الخريف والشتاء الخليل. فمن نوفمبر التي افتتحت الدورة الحادية والعشرين لمهرجان السيمفonia الامريكية في اول سبتمبر، إلى ليون التي تستقبل كعادتها كل سنة مهرجان موسيقى الغرف نهار الخميس ٧ سبتمبر، إلى سان مالو التي تستعد لاستقبال مهرجان القصص المصورة والصور المتحركة، إلى باريس التي تنهى لاجتماعات الخريف التي بدأت في



عرضت حتى السادس عشر من سبتمبر، وتضمنت معزوفات نادرة مثل المقطوعات الاندلسية «الفريناء» التي يؤدها عازف الآتو شاببيدا زيمرمان، والرفاق المالوفين، أي الرياي شيروييني وايفالدى.

أما أمسية ما قبل الختام فقد خصصت، في الخامس عشر من سبتمبر، لسهرة تعتبر استثنائية وغير مالوفة في عالم الموسيقى الكلاسيكية الفرنسية، إذ تقدم لنتذوق هذا النوع معزوفة «سويت دي روكاي» (مجموعة حصى) للفوران شمعيدت على الفيثارة والنأي والوتر الثلاثي، وكذلك مقطوعة «لو غران غالو» (العدو السريع) لابيير لافينييك على البيانو.

وفي الختام أحيا المهرجان أمسيات مخصصة للفنانيات الصوتية، وذلك نزولاً على رغبة العديد من محبي هذا الفن الموسيقي. ويتنظر هؤلاء تقديم ثلاث حفلات غنائية تضم أعمالاً نادرة مثل الرياي الثاني لشونبيرغ (Schoenberg) والغنائية المزوجة لشومان أو بعض

مقطوعات ليدر (Lieder) لكلاز ويك. وكان مسك الختام مثلاً بأمسية مكرسة للغميمة (الهارمونيوم، وهو نوع من الأرغن) مع معزوفات كتبت خصيصاً لهذه الآلة التي مازالت مجهولة لدى الكثيرين.

وقد أقيم مهرجان الخريف في الرابع والعشرين من سبتمبر في العاصمة باريس ويستمر حتى نهاية العام ١٩٩٥. ويتضمن المهرجان، الذي يشرف على تنفيذه الآن كرومييك، برنامجاً متنوعاً ومتعدد الاختصاصات كالعزف والرقص الإيقاعي والعروض المسرحية والسينما. كما أن لائحة الأعمال المسرحية طويلة ومتنوعة الخواص. وهي تتضمن إلى جانب مشاهير المسرح مثل بروك وغروبير وبوب ويلسو وشيرو وجيروم ديشان، بعض الفنانين الجدد، مثل الآن ميلانتي وكريستوف مارتالير وموسن.

وقد اختار بوب ويلسون دار الثقافة لعرض مسرحية «هاملت المولود» لشكسبير من إخراجة وتمثيله، من الخامس عشر حتى

التاسع عشر من سبتمبر. وعن هذا العمل المسرحي الجديد، يقول: «تصورت مولوداً قبل موت هاملت بثوان»...

وقد اتجه بفكر بروك إلى البحث في الموضوع نفسه، أي التعميق في الإخراج والأداء المسرحي، في مسرح «البوف دو نور» (Bouffes du Nord) القديم ابتداء من الخامس عشر من سبتمبر. أما ميتر سيغال فقد عرض «كوميديا موسيقية عن الحب» تدور قصتها في لوس أنجلوس بين شيان من أعراق مختلفة، ولقدما في بوبيني من السابع والعشرين من سبتمبر حتى الخامس عشر من أكتوبر.

وفي مدينة كريتيه (Créteil) في ضاحية باريس، قدم الآن ميلاني «أربع ساعات في شاتيل» وسيقدم كذلك «الأسير الغرم» للكاتب جان جينيه في شهر نوفمبر المقبل. كما يقدم الصيني مويسن عرضين باللغة الصينية في دار الفنون في كريتيه بينما تضيء دار الشمر ثلاث أمسيات مكرسة للفن الصيني بين الثاني عشر والخامس عشر من أكتوبر.

وتحمل الحفلات الراقصة توقيع امهر الفنانين لوى الشهرة الواسعة مثل باريشنكوف ولوسيندا شيلد ودي كولفليه ومارتا غراهام وبيل ت. جونس وايا سولا. وقد عرض مينخايل باريشنكوف بالاشتراك مع الوايت اوك دانس بروجيكت حفلة المخصصة للرقص الإيقاعي المعاصر فى دار الأوبرا كوميك بين الخامس والعشرين والتاسع والعشرين من أكتوبر. بينما ينفرد تى جونس بإيقاعات المخصصة لمرضى الإيدز مع «ستيل» هيرى فى كريتيه، من الخامس إلى الثامن عشر من نوفمبر، حيث يخلو المكان لمارثا غراهام التى تلبه مياضرة على خشبة المسرح فى شهر ديسمبر المقبل.

كما يخصص مهرجان الخريف الرابع والعشرين دورة خاصة بالمعزوفات الموسيقية مع شونبيرغ الذى يعنى سهرة خاصة فى مسرح شاتليه الشهير فى باريس بالاشتراك مع بوليز وبادو وجيلين وهون دو هاناي وراتل ويابانو. كما قدمت فى دار أوبرا باستيل الحديثة، بانوراما من

الأعمال المخصصة لخمسة مؤلفين صينيين من جيل ما بعد الخمسينيات. والجدير بالذكر أن المهرجان عرض أفلاماً صينية من بكين ومونج كونج وتايوان كما قدم عرضاً سينمائياً لكامل أعمال جاك ديمى وكذلك دررات مخصصة لريديكا هورن وشانغال أكرمان.

أما مدينة سان مالو الساحلية التى تنتظر باستضافة المهرجان السنوى للقصص المصورة والصور المتحركة فقد شهدت مدأ بشرياً باتجاه «صيف الفقاعات» (quai des bulles) بين العشرين والثانى والعشرين من شهر أكتوبر وكانت لوحة الإعلانات الخاصة بالمهرجان من تصميم الفنان فرود، مؤلف «رحلات فيليب» الذى نجح فى جعل ألوانه بمثابة بطاقة دعوة تستضيف المشاهد وتستقبله فى عالم الحلم والروعة والطرافة التى تهينه أجواء سان مالو الندية.

وفى التمهيد للاحتفال تم عرض نسخة خاصة عن البرنامج فى العاصمة باريس نهار الثلاثاء الخامس من سبتمبر. ويبدو أن المهرجان سيتضمن عروضاً مكرسة

للصغار والكبار مثل «أسنان الزوايا» لفرانسوا بوك الذى «يرى الحيتان فى كل زاوية». من جهة أخرى، سيتنقل معرض السيناريو، عند انتهاء مهرجان مدينة أنغوليم، إلى سان مالو، التى تشمل الممثل وتخصص معرضاً لـ «جوناثان كارتلان» والكابرى الذى يحب الهند للورانس هارلى وكذلك ميشال بلان دومون الذى صمم فى مدينة بلو عام ١٩٩٤م الذى عرض فى أنغوليم هذا العام. وأخيراً يقدم المهرجان معرضاً لمترفى التلوين، هؤلاء المنسيون يوماً فى مجتمعات المجموعات المصورة على الرغم من أهمية أعمالهم التى تفسى على القصص المصورة الطابع والجو المناسيب.

والى جانب هذا يتضمن مهرجان سان مالو معارض أصيلة مثل «هيستوريكا» وهى عبارة عن قصص جريئة من تأليف الإسبانين راول وديل باريو وكذلك «الشعب ذو الجنود» ورسم الحيوانات الرائع الخاص بديبولون» وباسى فلور، ورسم الحيوانات عند لويك جواينجوت. كما تشهد معارض

المدينة تحية خاصة للرسوم المصورة  
والمتحركة المكينة للإعلانات.

ويدعو المهرجان ما يقارب  
الثمانين مؤلفاً ورساماً إلى لقاءات  
عديدة مع الجمهور وإلى حفلات  
تواقيع وإهداء لأعمالهم، كما يتوقع  
افتتاح بعض المحترفات لتعليم فن  
الرسوم المصورة والمتحركة للمبتدئين  
إلى جانب تلقين فن التلوين. ويختتم  
المهرجان بحفل «جدي وهزلي» في  
أن، يتوج بتوزيع الجوائز - العنقوبات  
على المشتركين. فبعاقب مثلاً مؤلفاً  
محروفاً ويجبره على رسم الإعلان  
الخاص بمهرجان السنة القادمة،  
كما يعاقب رساماً مبتدئاً بأن يوكل  
إليه بطاقات الدعوة المخصصة  
للمهرجان أو يقتبس مثلاً من كاتب

سيناريو بإلزامه كتابة كراس  
الإعلان بشرط ألا يخطئ في  
الإملاء!

وعلى الرغم من نجاح معظم  
المهرجانات والاحتفالات الفنية  
والإقبال منقطع النظير الذي يحظى  
به البعض منها، إلا أن البعض الآخر  
لم يثل نصيبه من النجاح بل أخطر  
إلى التوقف بسبب عجز ميزانيته  
مثل المهرجان العاشر المخصص  
لمصري الأفلام السينمائية الذي  
كان اقتحاه متوقعاً، بين الرابع  
عشر والحادي والعشرين من أكتوبر  
في بلدة شون سور مارن. ويبدو  
وفق البيان الصادر عن البلدية، أن  
المهرجان قد ألغى «نظراً لعدم توافر  
المبالغ الكافية لافتتاحه».

والمهرجان اللغوي فريد من نوعه  
في فرنسا. فهو يشكل الظاهرة  
الوحيدة التي كانت تعنى بتكريم  
العاملين وراء الكاميرا من فنيي  
وتقنيي الفن السابع، مثل مدراء  
التصوير والمنفذون الذين يعملون في  
الظل ويمثل كل منهم الجهد  
للجهول، نسبة إلى الأسماء اللاحقة  
التي تسمى الشاشات كاسماء  
المخرجين والممثلين وكاتبي  
السيناريو وغيرهم.

ويبدو أن بلدية المدينة لم توافق  
على دفع المساعدات التي كان من  
شأنها أن تضاف إلى ميزانية  
المهرجان التي تقدر بحوالي مليوني  
فرنك فرنسي (٤٠٠ ألف دولار  
تقريباً).



## حجازي في عمان وقت الشعر.. ووقت للصفوة والحرافيش

شاباً مجهولاً.. أو رائداً مشهوراً.. المهم أن يكون إبداعاً حقيقياً وجيداً، ومؤملاً لأن يرى النور، وقال أيضاً إن الأمانة تقتضي الانتقاء المدروس.. وكان من السهل وقتها أن أستقطب حماسة الشباب.. لكنني فضلت اختيار الطريق الأصعب.

شهد حجازي على نقطة هامة هي أنه لم يكن يعني بالصفوة الصفوة الاجتماعية أو العمرية أو القائمة على الشهرة.. وإنما مقصده كان الصفوة باعتبارها مقياساً فنياً.. بمعنى أن كل عمل جيد سيقبلى الترحيب والصفوة، وتطرق حجازي إلى الحديث عن وضع الصفوة حين تولى رئاسة تحرير إبداع فقال:

وفي ذلك الوقت كانت هذه الصفوة منعزلة ومنطوية على نفسها،

حول حديث «الصفوة» سئل شاعرنا عن الضجة التي اثارها مقاله الذي نشره في افتتاحية أول عدد من مجلة (إبداع) بعد أن رأس تحريرها.. ويشر فيه بمرحلة جديدة لا مكان فيها على صفحات المجلة إلا لأقلام الصفوة: ويهتد آثار المقال شيئاً من التوجس إزاء نوايا رئيس التحرير الجديد، ويذا حجازي في أدهان لبعض ملوفاً بسوطة في وجه الحرافيش، إن ضبابية تلك التوجس ما زالت بعد أكثر من أربع سنوات من نشر هذا المقال تلف الأفق الثقافي.. أجاب رئيس تحرير (إبداع) مصحولاً إزاء تلك الآثار الضبابية، بأنه كان يقصد بلغة (الصفوة) الإبداع المتميز.. بعض النظر عن اسم الذي ادعى سواء كان

ورغم انشغال أهل عُمان بخريف ظفار الذي يأتي صيفاً، فتتألق فيه الجبال خضرة وجمالاً، مخالفاً بذلك ناموس الطبيعة: ورغم الاحتفاء الثقافي غير المسبوق بخريف هذا العام، إلا أن العمانيين كان لديهم مايكفي من الوقت والحب والاهتمام ليستقبلوا ضيفهم الاستثنائي الشاعر الكبير أحمد عبد المعطي حجازي حين كانوا - والمعمرون بالهم الثقافي العربي من المقيمين في عمان - قد أحاطوا ضيفهم بمشاعر حقيقية من الحب، فقد حاصروه أيضاً يعطشهم لجديده الشعري.. وإلقائه المنفرد للقصيد، وبمشرات من الأسئلة حول العديد من القضايا الأدبية والثقافية بوجه عام.

كان الأستاذ يحيى حلى مثلاً لايزال على قيد الحياة، ولكنه لم يكن يكتب، واستكتبته وانتمته بأن يقدم لنا مقالاً نُشر على ثلاث حلقات في الجلة. وكان محمود أمين العالم عاتقاً من باريس ومعتزاً عن العالم أو يكاد يكون مفاطماً، واستكتبناه.. هناك أيضاً مصطفى ناصف ولطفي عبد البديع وإسماعيل المهدي وآخرين كثيرون. ووسط المعايير المطلوبة في تلك الوقت حيث كانت السوق هي التي تتحكم في الاختيارات، كان خيارى الأصعب أن أغير السوق لا أن أخضع لها.

وأظن أن هذا التفسير قد نجح في إزالة الضباب الذي شكلته سطور مقال (الصفوة) عند كثير من المعنيين بالشقافة في عمان، إلا أن البعض استخلص من هذا التفسير مبررات لخواوف جديدة، فقال المحرر الثقافي بورية الزعان اليومية خالد عبد اللطيف في عموده «فضاءات»:

«استطاع حجازي من خلال إجابته أن يقنعني إلى حد كبير بأن مآكته في افتتاحية العدد الأول لم يكن يحتاج إلى تلك الحساساسية الشديدة التي تلقى بها البعض مقالته.

تبقى جزئية أهم في اعتقادنا تتعلق بالكيفية التي يمكن أن تتحقق

بها هذه الجودة.. حيث لاسمجال لتكريس هذا الهدف «التجريب» ومزيد من «التحديث»، والنشر هو العمل الأساسي نحو ترسيخ هذه الغاية.. لكن وكما تعرف فإن حجازي يتحفظ كثيراً أمام اصطلاحات التجريب والتحديث رغم أنه يعد من قلائل المجددين في هذا العصر».

ويعتقد خالد عبد اللطيف أن الخواوف الحقيقية تبدأ من هذه النقطة الخلافية مع حجازي، الذي - كما يقول - بات يصرخ علانية برفضه القاطع لقصيدة النثر، ومن يتعاطونها، بل ويتشكك في معظم رموزها وهي مسائل تحتاج إلى إيضاحات أولى وأدق من رأى حجازي الذي يتفق كثيرون مع مثاليته المفرطة التي تتريخى عالمياً إبداعياً نظيفاً حتى من نرات الغبار وهو مطلب تستحيل معه إنسانية الإبداع وأمية البديع.. ويستعصي في سرهنة اكتشاف المستقبل الإبداعي بشكل مغامر وجري».

لقد ربط خالد عبد اللطيف بين حديث «الصفوة» وأشكاليات قصيدة النثر.. ويغض النظر عن مشروعية هذا الربط فإن حجازي قد نجح في أن يقلت من إفسار تلك النظرة الزمهلالية - (نسبياً إلى الأولى

والزمالك) - التي أصبحت تحكم حياتنا الثقافية والسياسية، وأيضاً حياتنا اليومية، ونأى كثيراً عن التحيز غير المستول.. حيث قال إن قصيدة النثر أخلت ببعض الشروط الشعرية التي تتمثل في الإيقاع.. وكان الإهمال المتعمد للإيقاع تمديداً هو الشفرة الأساسية التي أدت إلى هز كيان قصيدة النثر.. واستطرد قائلاً إن المحدث متغير زمني لا بد منه.. لكن انتصارها لم يستطعوا أن يقدموا إنتاجاً موازياً للهدم الذي أقدموا عليه بقوة.. كما أن قصيدة النثر لم تنتج قالباً شعرياً واقعياً.. ومن بين العدد الكبير الذين يتعاطون قصيدة النثر.. يبرز اسمان فقط هما: محمد الماغوط وأنسى الحاج.

وتسأل حجازي، هل هذا يكفي لخلق تيار إبداعي عام ١٩٧٠؟ وقد عرض حجازي وجهة نظره بتفصيل أكثر من خلال اللقائات الصحفية والنقاش الذي أعقب أمسياسه الشعرية في النادي الثقافي في العاصمة عمانية مسقط الفل:

«في رأيي أن الشعر لابد له من شرطين.. الشرط الأول يتعلق باللغة المجازية أو الاستعارية.. بحيث يستخدم الشعر لغة يهاون بها الدلالة المباشرة للمفردات المستخدمة إلى دلالة أخرى تصل إليها عن

طريق التركيب... أما الشرط الثاني فيتعلق بالموسيقى.. حيث نشأ الشعر مع الموسيقى والرقص والغناء.. فإذا لم يتحقق هذان الشرطان.. أو أحدهما فالقصيدة ناقصة.. ومن هذا المنطلق تعاني قصيدة النثر من هذا النقص حيث الإيقات مفتقدة.

وحين قيل لحجازي إنه ربما تبدو الإشكالية في غياب النقد.. حيث لم تواكب ظهور قصيدة النثر حركة نقدية جادة وواعية أجاب متسانلاً: لماذا لم تخلق قصيدة النثر حركتها النقدية.. ولماذا لم تنتج المثلث الحقيقي لها؟!

وأكد حجازي أنه ليس غرض هذا اللون الشعري.. بل يتقبله لكنه يمتدح أن قصيدة النثر مشروعة لم ينجح.. وهي خارج الذاكرة.. كما أن الذائقة العربية ترفضها.

وقد طلقت إحدى الصحف على ذلك بقولها: إن «حجازي» من المتعصبين للوزن والقافية، إلا أن الشاعر الضاب أسامة جاد.. وهو أيضاً محرر ثقافي في صحيفة الشبيبة العمانية يستخلص من طرح حجازي فهمه الخاص، من حيث هو طرح يتيح لنا أن نقبل نصاً شعرياً يختلف مع إلى حد كبير كقصيدة النثر، طالما استطاعت أن تحقق

إيقاعها الخاص الذي لا يجب أن يكون بالضرورة إيقاعاً خارجياً - وزنياً - كما في النظم الكلاسيكي والتفعيلي.. ولكنه يجب أن يكون بالضرورة موجوداً وواضحاً، ووعقب الشاعر سعيد الصقلاوي على تلك الرؤية الموضوعية قائلاً:

«حجازي يقول إن قصيدة النثر لاستقبل لها.. لأنها غير مرتكزة على قواعد الشعر المتعارف عليه عربياً وعالمياً.. وقد أتى بأمثلة للغات لاتعترف على الإطلاق مايسمى بقصيدة النثر، مثل اللغة الروسية التي ذكرها تمديدًا.. وقال أيضاً أن الشعر منذ أن بدأ في تراثنا وفي التراث الإنساني عامة، وحتى يومنا هذا، مستمر في المحافظة على قواعده الشعرية.. التي هي الوزن واللفة التصويرية.. ومن وجهة نظري هذا رأي منطقي وموضوعي تماماً.. والارتكان إليه يفرض حالة التشويش السائدة على الساحة الثقافية العربية الآن.. وهنا لا بد من الإشارة إلى ما أسماه الناقد الدكتور أحمد درويش بالجنس الثالث.. الذي لا هو بالشعر ولا بالنثر.. ولوعنا إلى الوراثة.. إلى أمسية انونيس.. التي أحياها في ذات القاعة.. ويقصد قاعة النادي الثقافي في مسقط..

لوجدها قد ألقى نماذج من أشعاره القديمة التي كانت ترتكز على قواعد الشعر العربي ومفاهيمه.. والمغزى من وراء هذا أن التفسير مخالف للتطبيق.. والنسب يعود إلى أن الذائقة العامة في الثقافة العربية والعالية لا تقبل أي عمل لا يرتكز إلى قواعد وأصول.

والحقيقة أن شعر حجازي بغض النظر عن أطروحاته الأدبية والثقافية بدأ متميزاً.. متفرداً.. ذلك أنه انطلق من وجدان شاعرنا إلى وجدان المستمعين مباشرة دون أن يمر على أذنانهم.. وقد بدأ حجازي - الذي لم يلق واقعاً كعامة - منشداً جميعاً جعلنا جميعاً نصلي في خشوع بهرب الكلمة، فقصيدة (شدوان) التي قرأناها من قبل بروح وطنية وإحساس قومي، كشف لنا إلقاء حجازي فيها عن أبعاد إنسانية جديدة ماكانت لتتكشف بمجرد القراءة.

وهكذا أمضينا أكثر من ساعة ظهت خوفاً وشغفاً وثقلاً وحرزاً على (لاعب المسيرك)، ونشاطاً مع تضارة (الليمرن) المهددة بالجفاف.. ونشاركه مناشدة الجسد: «عد كما كنت يا سيدي».. ونستقبل صدى النداء مراراً: «غير أن الذي كان لم يعد»

## تجربة حنان الشيخ المسرحية الأولى ومسرح المرأة الإنجليزية

للمشاركة في هذا العرض لسببين: أولهما أن حنان الشيخ استطاعت أن تحقق قدرا من النجاح الأدبي من خلال روايتها الأخيرة، اللتين ترجمتا إلى اللغة الإنجليزية واستقبلتا اهتمام القراء والنقاد على السواء وهما (حكاية زهرة) و(مسك الغزال). وثانيهما أنها جعلت لندن وطنًا ثانيًا لها منذ اندلاع الحرب الأهلية في بلدها الأصلي لبنان، وأنها عاشت فيها ما يقرب من عقدين من الزمان يؤهلها للتعبير عن تجربة شريحة عريضة من سكان بريطانيا المعاصرة، وهي شريحة المهاجرين إليها من مختلف الثقافات.

كاتبة مختلفة، تضمن مسرحية لكاتبة عربية هي حنان الشيخ تكتب للمسرح لأول مرة، وتعتبر أول كاتبة عربية تعرض عملاً مسرحياً على أحد مسارح لندن التجريبية المرموقة. ويكشف هذا العرض عن دور المسرح، في ثقافة مزدهرة، في إبراز صوت المرأة ويثيرة إسهاماتها، إذا ما علمنا أن المسرحيات القصيرة الخمس لم تكتب وتعرض على إدارة المسرح لتقديمها، وإنما كتبت بناء على تكليف إدارة المسرح للكاتبات الخمس بكتابة نص مسرحي قصير. وقد دعا هذا المسرح كاتبة عربية

يؤكد العرض المسرحي (الإثمار Bearing Fruit) الذي يعرض الآن على مسرح هامستيد Hampstead Theatre في لندن استمرار تنامي الاهتمام بمسرح المرأة الجديد في بريطانيا، والسمي إلى تحويله إلى أداة من أدوات إبراز وجودها في الساحة الثقافية العامة، حيث يحتل المسرح مكانة مرموقة في الثقافة الإنجليزية بشكل عام، ومحاولة مد رقعته إلى الكاتبات اللواتي هاجرن إليها من ثقافات مختلفة. لأن هذا العرض الذي تكون من خمس مسرحيات من فصل واحد، كتبت كل واحدة منها

وهناك سبب ثالث ينبع من الخطأ التي أعدها مسرح هامستيد لهذا العرض، والتي اعتمدت على دعوة كاتبات من مختلف المشارب والخبرات للكتابة عن الاغتراب وعن تجربة المرأة في انجلترا في التسعينيات، وهما موضوعان عاشتهما حنان الشبيخ بوصفها كاتبة عربية مغتربة خبرت الحياة الإنجليزية في لندن لعشرين عاما، بقدر ما عاشتها اى كاتبة اخرى من الكاتبات الإنجليزيات. وقد تعمد المسرح اختيار كاتبات تتفاوت خبرتهن بالمسرح، وإن جمع بينهن عنصر اساسى واحد وهو انهن جميعا يمارون كتابة للمسرح منذ اواخر الثمانينيات وأوائل التسعينيات، باستثناء حنان الشبيخ التي كانت هذه التجربة في محاولتها المسرحية الأولى. فبين الكاتبات الخمس مسرحيات هذا العرض ممثلتان تحاولان التمثيل والكتابة للمسرح منذ مطلع التسعينيات هما: هيلين إدمندسون Helen Edmundson وسارا شوچرمان Sara Sugarman، وكاتبتان مسرحيتان بدأتا الكتابة للمسرح في اواخر

الثمانينيات، وعرضت لهما عدة أعمال على خشبة المسرح هما لافينيا مري Lavinia Murry وميرديث اوكس Meredith Oakes التي عرضت مسرحيتها الأخيرة على خشبة مسرح «الرويال كورث» العقيد قبل شهر قليل وهي (عملية التحرير The Editing Process) وأخرجها واحد من ألمع المخرجين الإنجليز الجدد هو ستيفن دالدرى، ثم أخيرا روائية وكاتبة قصة عربية للكتابة للمسرح للمرة الأولى في حياتها.

لكن الذى جمع بين أعمالهن المسرحية للتعدي برغم اختلاف مشاريكن وخلفياتهن وخبرتهن بالكتابة والمسرح على السواء انهن جميعا كتبن مسرحياتهن الخمس التي يتشكل منها هذا العرض المسرحى المتنوع الموضوعات والشخصيات عن تجربة المرأة الحميمية التي كان القاسم المشترك فيها جميعا هو تجربة المرأة/ الأم، لتجربة الأمومة في حد ذاتها، ولكن تجربة الأم بألقها الأوسع باعتبارها التجربة القادرة على تطهير مامية المرأة ولورة تمايزها بشكل أعمق من غيرها من التجارب. فالبرغم من

المسرح طلب من هؤلاء الكاتبات الكتابة في قالب مسرحية الفصل الواحد عن الاغتراب وتجربة المرأة في انجلترا في التسعينيات، فإن الكاتبات الخمس جميعا، وبمصادفة بالغة الدلالة، كتبن جميعا عن تجربة المرأة/ الأم، وكان كتابا المرأة عن خصوصية تجربتها هي لديهن جميعا ريف كتابتها عن أمومتها. وهذا الإجماع الدال يشير إلى أن خصوصية المرأة في التسعينيات تجسد في وعيها باختلافها أكثر مما تقبل في صراعاتها مع الرجل وإشكالياتها الضالفة حول وضعها في المجتمع كما كان الحال في العقود القليلة الماضية. وهذه في حد ذاتها علامة نضج في الوعي النسوى الذى تصل إلى وعى اختلاف بدلا من تركيزه في الماضي حول وعى المساجلة والصراع. كما أن الأكثر مدعاة للطمأنينة في هذا المجال أن الكاتبة العربية الوحيدة بينهن، وهى حنان الشبيخ، لم تكن نشازا في هذا الأمر، بل جاءت رؤيتها متسقة في مع رؤيتهن، وتوجهها منازل لتجهاتهن. وهذا الانساق والتناظر يكشف عن أن القواسم المشتركة في الوعي



النسوى، وفي تجربة المرأة المبلولة لخصوصيتها أكثر مما يفرق بين النساء بسبب تباين الثقافات أو اختلاف مراحل التطور.

وقد بدأ هذا العرض المسرحي المكون من خمس مسرحيات، والذي حاول أن يكون عملاً واحداً متراكباً من خمس حركات بمسرحية سيرينيث أو كس (احتسرس من الفجوة Mino the gap)، وأوكس هي أكثر الكائنات الخمس شهرة، وأشدهن تمكناً من البيئة الدرامية. وقد تجلى هذا بوضوح في مسرحيتها التي تتناول الفجوة الصرجية بين رؤية الأم للعالم، وتصورات ابنها الراهق الذي لا يقيم بقيمة الطبقة الوسطى وروادعها. وقد تناولت المسرحية هذا الموضوع المعقد بروح مرحة تتجلى ابتداءً من العنوان الذي تلعب فيه على الجملة الدارجة الشهيرة، التي يحذر فيها سائقو قطارات الأنفاق في لندن الركاب من الفجوة بين القطار والرصيف في عدد من المحطات القديمة، حيث يلزمهم القانون الإنجليزي بتحذير الركاب. لأن للمسرحية تدور بين الأم وابنها الراهق في أحد قطارات الأنفاق

الذي يكثر من ضاحية ويميل دون الراقية إلى بريكستون الشعبي. ومن خلال الرحلة التي تخلف وراءها عالم الحي الراقي وتتقدم حثيثاً من قاع المدينة، يكثف حوارهما عن رحلة مماثلة في مبارزة العالم القديم بمواصفاته المألوفة، وتبنى قيم عالم جديد لا يعيا برواسخ الطبقة الوسطى وقيمها. ويتجلى ذلك في انعدام التواصل بينهما، وتآزم العلاقة بين رؤى الأم المتجذرة في عالم الطبقة الوسطى وقيمها، ومطالب الابن الذي استحوذت عليه قيم المجتمع الاستهلاكي وتصورات الطبقة العاملة التي لا تعيا بشيء. فبينما يطالب سائق قطار الأنفاق ركابه بالاحتسار من الفجوة، تدعو المسرحية للاحتسار من فجوة الخطر تغرق فاما لتظلم تصورات المجتمع الإنجليزي الراقية عن نفسه، وعن هويته، وعن مستقبله، وهي ليست مجرد فجوة تقليدية بين جيلين، والتي تعرف بالإنجليزية أيضاً بالفجوة الجيلية Generation Gap ولكنها أعرق كثيراً من ذلك، لأنها فجوة تطوى على رفض المجتمع نفسه، أو بالأحرى شرائح عريضة منه للترائيات الاجتماعية القديمة

التي جمعت تصوره لنفسه. وهو رفض يتجلى في مقاومة الأم للذهاب إلى حي بريكستون الفقير، وفي خجلها من الاعتراف لنفسها بأن ابنها يحتاج إلى نوع من العلاج النفسي، بقدر ما يتجلى في كراهية الابن لطبقة، واحتضانه لقيم الطبقة العاملة ومعاييرها الاجتماعية والأخلاقية وحتى الجمالية.

أما مسرحية سارا شوجرمان (ملحمة الصراخ An Epic Ouch) فقد كشفت لنا بحق عن أن مدخل للمثل إلى العمل المسرحي مفابر كلية لمخل كاتب المسرح له. فسارا شوجرمان الممثلة هي الفاعلة في داخل كاتبة المسرح فيها، لأنها جعلتها تكتب مسرحية تكشف عن مهارات الممثلة وقدراتها المختلفة على الأداء، وعلى الحذف على جميع أوتار جسدها التمثيلية من حركية، وصوتية، وإيمائية، وتشكيلية. ومسرحيتها التي تتناول ما تدعو به «ملحمة الصراخ» الذي تعيشه المرأة أثناء تجربة الوضع من مسرحيات للممثل الواحد، أو بالأحرى للممثلة الواحدة، التي تسعى إلى أن تجسد أصامتاً على المسرح ما يدور داخل عقل المرأة أثناء ملحمة صراخها

المستمر أو المتقطع إبان عملية الوضع. ومن خلال هذا التيسار المتدفق لمولود المرأة تتراكب الأزمنة والمشامد، بل وتتعمد لإواقف والشخصيات لتكشف لنا عن تفرد منظور المرأة في التعامل مع ما تواضع المجتمع على قبوله من مسلمات اجتماعية، وتباينه عن المنظور الاجتماعي والساند والذي يعبر عادة عن رؤى الرجل للسيطر وتصورات، ولتفتح للمشاهد التعرف على الأفكار الداخلية الحميمة للمرأة في لحظة من أكثر لحظات حياتها خصوصية، لحظة تمتزج فيها الولادة وآلام المخاض بنور خاص من التحقق الفردي الفريد، وقد بلغت الوحدة الفردية منتهاها، لتفرض على الجوانب الأخرى المتروك بالالفقه والتواصل.

ومع المسرحية الثالثة (ترائيم كرفلنسى Coventry Carols) أو بالأحرى تمثيلية عيد الميلاد الدينية لهيلين إدمنديسون ننتقل إلى شكل مغاير من أشكال مسرحية الفصل الواحد يجعلها أقرب إلى المسرحية الطويلة المختزلة منها إلى مسرحية الفصل الواحد المكثفة، لأن هذه المسرحية تعددت فيها

الشخصيات وتبدلت الأزمنة، وتجاوزت المواقف بشكل لا تسمح المساحة الزمنية المحدودة باستنفاد احتمالاته. فمن خلال مسرحية ميلاد المسيح الدينية التي تمثل كل عام في المدارس، ورغبة إحدى الأمهات في أن تقوم ابنتها بدور مريم العذراء في التمثيلية المعروفة عن ميلاد المسيح، وهو الدور الذي تمتد الأم أن تقوم به حينما كانت تلميذة في صغر ابنتها، ولكنها لم تنجح في الفوز به، فاستحوذ هذا الفشل عليها بقية عمرها، وأفسد حياتها. تقدم لنا المسرحية دراستها الشيقة لحياة الطبقة العاملة وتبديل قيمها في التسمينيات. وتكشف لنا عن أثر تبديل هذه القيم، وخاصة ما يتعلق منها بالأسرة، على حياة المرأة الداخلية من ناحية، وعلى تصور الأجيال الجديدة من التلاميذ لدورهم وطبيعة العلاقات داخل أسرهم من ناحية أخرى. وتوثق هذه المسرحية في مستوى ما من مستويات التأويل أن تكون، دون أن تمى أو تتعمد، للمقابل الضد الموائى للمسرحية الأولى من حيث أنها تكشف لنا معها عن فجوة حضارية دالة على واقع المجتمع الإنجليزي في

التسمينيات فبينما يضيق أبناء الطبقة الوسطى بمألمهم القيمي وقبوه الصرامة، ويتبنى شبابها قيم الطبقة العاملة ولا مبالاها في (احترس من الفجوة)، يضيق أبناء الطبقة العاملة بسجنهم الطبيقي، ويتطلع بعض أفرادها على الأقل إلى تحقيق بعض النجاحات التي ظلت قاصرة لأمد طويل على الشرائح الاجتماعية الأعلى في هذه المسرحية. فالأم التي تريد لابنتها الفوز بدور مريم العذراء، تنفس على جارتها قدرتها اعتناق قيم الطبقة الوسطى المحصورة، والانفصال عن زوجها، وتنظف ابنتها بطريقة مغايرة هي التي أدت إلى نجاح الابنة في الفوز بالدور الذي تمتد أن تقوم به ابنتها هي، وما هي الابنة توثق أن تحرم منه كما حرمت منه الأم في الماضي. لذلك فإن الأم تصر على ألا يحدث لابنتها ما جرى لها، وتتجه لأم الفتاة التي فازت بالدور تبتزها، وتطالبها بأن تجهز ابنتها على التنازل عنه، فترفض الأم وجهة أصابع الاتهام بالتالي للام التي أقسدت حياتها بنفسها، وتذرع بعزل وامية. وتطرح المسرحية في هذا المجال مسألة بدت على قدر من

اللامعقولية أو اليتافيزيقية في أحسن الفرض، وربما كان ضيق المجال واختزال العمل هو المسئول عن ذلك، وهي أن صراع الإرادات قادر على حسم ما عجزت عن تحقيقه المصادفات. لأن إرادة الأم التي تريد الدور لايتها انتصرت على الأم الأخرى، بل وصراعها، بصورة غامضة اتبع معها لايتها أن تلعب الدور الذي أرادت لها، وهي نهاية بدا من شدة التباسها أنها متعلقة، ولكن شمة مبررات لها داخل البنية الدرامية، وإن لم يتح شكل المسرحية القصيرة لها تطوير هذه المبررات إلى أن تصبح حتميات درامية.

ولعب عنوان المسرحية الرابعة (الانتحال Passing Off) لألفينها عرى على اللغة مرة أخرى وبطريقة مشابهة لما فعلته المسرحية الأولى. وهو لعب دال وضروري بسبب حساسية موضوعها، وهو الانتحال أو تزيف الشخصية المرتبط منه خاصة بولع بعض الرجال بارتداء الملابس النسائية. وتختار المسرحية لحظة درامية منتقاة لتفجير موقفها بطريقة ساخرة ولكنها مثقلة بالدلالات والإيهامات، وهي لحظة

زواج الابنة التي تصر على الزفاف في ثوب العذارى الأبيض، بالرغم من أنها حبلى في شهرها السابع، ومجيء الأب ليصحب ابنته إلى الكنيسة لإتمام طقوس الزواج، وقد استلجر حلة نسائية لهذه المناسبة، بدلا من الحلة الرجالية الرسمية. ومجيء قديم الأب في حلته النسائية إلى المشهد أثناء مصارعة الأم مصارعة ابنتها، وقد بلغت تلك الدرجة من النضج، وهي على اعتاب أن تصبح زوجة وأما، بأن أباهما مصاب بهذا المرض الغريب. وأنها عانت من مرضه ذاك طوال عمرها الزوجي معه، وحاولت جامدة إخفاء سره عن العالم الخارجي، لكن يبدو أن استخدام المسرحية الساخر للانتحال هو من نوع التضاد، لأنها تكشف لنا عن انتهاء زمن الانتحالات فقد حان أوان المصارعة والمكاشفة. فهي هي الابنة، وقد عصفت بالتقاليد القديمة وأعادت تفسيرها بمنطق التسعينيات، الذي لا يحرم الفتاة الحبلى من الزواج في الكنيسة وارتداء ثياب العذرية، مادام عريسها هو الذي فض بكارتها قبل أعوام، وهو الذي وضع بذرة الجنين الذي ينتفخ به بطنها، تكشف للأبوين

عن سهولة المكاشفة. ومن هنا فقد جمعت الأم شجاعتهما، وبدأت في مصارعتها، كما فعل الأب الشيء نفسه. وهكذا تجسد المسرحية من خلال هذا الموقف الكوميدي الساخر مدى تغير القيم الاجتماعية في انجلترا التسعينيات، ومدى التناقض بين هذه التغيرات وبين الطقوس والمراسيم القديمة الثابتة التي كانت تعبر عن رؤى عصر مضى، وعن تقاليد أدتها رياح التغيير.

وتجيء بعد ذلك المسرحية الخامسة والأخيرة، التي اعتبرها العرض مسك الختام، وهي مسرحية حنان الشيخ (شاي ما بعد الظهر الكنيبي Dark Afternoon Tea).

وقد توفرت لها مترجمة ممتازة في شخص كاترين كوبيهام Catherine Cobham التي سبق لها أن ترجمت رواية حنان الشيخ الأخيرة (مسك الغزال)، فضلا عن ترجماتها العديدة ليوسف إدريس ولييانة بدر وغيرهما من الكتاب العرب، وكانت آخر ترجماتها الناجحة ترجمتها لرواية نجيب محفوظ الكبيرة (الصرافيش). لأن الترجمة وفرت للنص اللعب الدرامي للماهر نفسه على اللغة، ومفاتيح

تعدد دلالاتها كما هو الحال في أفضل مسرحيات هذا العرض. وقد بدأت هذه المفارقات تكشف عن نفسها من العنوان ذاته، والذي يشير إلى «شأى ما بعد الظهر» الذي يعد أحد طقوس الاسترخاء والتأمل العربية في اليوم الإنجليزي، ووصفه بالكآبة أو القنامة على أقل تقدير. لكن براعة المفارقة تتجلى لنا بشكل أعمق إذا ما صرفنا أن الشخصيات التي تتناول هذا الطقس بالتفكير هي شخصيات مهاجرة لا علاقة لها على الإطلاق بالتقاليد الإنجليزية العريقة. فقد استلقت حنان الشفيخ مسرحيتها من خبرتها الحميمة بجمع المهاجرين اللبنانيين في لندن بسبب الحرب الأهلية اللبنانية. وقامت لنا من خلال شأى ما بعد الظهر - وهو من تقاليد المجتمع الإنجليزي العتيبة - مدى غربة المهاجرين في مجتمع لا يرمون لفته ولا يفهمون دلالات تقاليده. حيث تأتي فاطمة لزيارة صديقة عمرها إكرام وتناول الشأى اليوى معها. وتبدأ إكرام - وهي لبنانية في الستين من عمرها - في الشكوى من غربتها في هذا المجتمع الذي فرض عليها، على كبر، أن

تعيش فيه، دون معرفة بلفته، أو قدرة على فهم عادات أمه. وتتعمق غربة إكرام فيه من خلال غربة ابنها عنها، وقد تزوج من امرأة إنجليزية، وأندمج في مجتمعيها، وأنجب منها أبناء لا تتصبر بأنهم حقاً أحفادها. وكان إكرام التي جاءت إلى بريطانيا لإنقاذ ابنها الشاب من خطر الوقوع في جحيم الميليشيات المتصارعة في لبنان قد فقدته في برقة الشكافة الإنجليزية النفاية التي ذاب فيها كلية، بصورة تغمقت معها غربة الأم وازداد إحساسها بالفقدان، وكأنها المستجير من الرضاء بالنار.

ولا تهدد المسرحية مخاوف الأم وهواجسها، ولكنها تزكى التوتر الدرامى الذي تعيشه من خلال إغلاقها الألقى كلية أمامها، عندما تجيء صديقتها الحميمة فاطمة لتبلغها أنها ستعود إلى لبنان. لكن حميمة العلاقة بين الصديقتين تستطعن أن تصيغ مأساة الاغتراب والوحشة بمسحة شفيفة من المرح والكافة. كما أنها استطاعت أن تبلور من خلال هذا المرح مجموعة من المفارقات الدرامية والإنسانية التي استطاعت عبرها الشخصيات أن تجسد لنا صدام الثقافتين بل

وعجزهما عن فهم إحداها للأخرى. وقد تمكنت حنان الشفيخ، ببراعة تحسد عليها لأن هذه هي مسرحيتها الأولى، من إدخال هذه التناقضات الثقافية أو الحضارية الكبيرة إلى عقر شقة هذه المرأة اللبنانية البسيطة التي تستصوّد عليها مخترعات الحضارة التي تعجز عن التواصل معها، وتشتكى من برودتها وقسوتها عليها طوال الوقت. لتكشف لنا من خلال ذلك مدى تعدد العلاقة بين الثقافات واستعصائها على التبسيط فاستحباب منتجات الحضارة التقنية شراً، والتاقت مع قيمها الثقافية ورؤاها الاجتماعية شيء آخر. وقد أرفقت المسرحية من حدة هذا التعقيد من خلال خلقها حواراً دائماً بين عوالم ثلاثة، اتزى منها إلا عالماً واحداً على خشبة المسرح، لأن المسرحية ذات الفصل الواحد تحتاج إلى التركيز والتكثيف، بينما غيبت العالمين الآخرين، وإن حرصت على الكشف عن تجلى حضورهما الفاعل في العالم المسجّد أمامنا على خشبة من خلال إدارة حوار مستمر بينه وبينهما. وفذان العالمان الغائبان والفاعلان في النص هما العالم اللبناني الذي تركته

المرأتان وراهما، ومالم الأبناء، أو بالأخص ابن إكرام الذى اندمج فى الثقافة الجديدة، وتزوج إحدى بناتها، واستوعب الكثير من رؤاها، وتبنى العديد من قيمها. فالعالم الذى جسده حنان الشفيخ فى مسرحيتها مشدود بين ورى هذين العالمين الفاتنين، أو بالأحرى بين المسودة إلى واقع هربت منه الشخصية، أو الاندماج فى الواقع الجديد المستحيل، وهما خياران أحلاهما مر بلاشك.

\* فالبطلة الأم تدرك أنها تعيش حالة حصار إنسانى فريدة، لأن

العودة إلى حيث كانت مستحيلة، فعقارب ساعة الزمن لا ترجع إلى الوراء أبداً. فالابن الذى هربت من لبنان من أجله، لا يمكن له أن يعود إليه معها. والواقع الذى هربت إليه وتشكى من غريبتها فيه، قد استوعب ابنها، ومن هنا فإنها تدرك أن عويتها وحدها إلى لبنان ستوقع بها فى براثن غربة عن الابن والصفيد أشد وأكثى من تلك التى تشكى منها الآن. وهذا اللزأ فى التوتر الدرامى فى المسرحية هو الذى جعلها من أفضل مسرحيات العرض الخمسة، ومن أكثرها وعياً بأهمية تعدد مستويات المفارقة الدرامية فى

مسرحية الفصل الواحد، وهى من القوالب المسرحية البالغة الصعوبة، للتمريض عن محدودية الرقعة الزمنية والشريحة الاجتماعية التى تقدمها. وقد نجحت الترجمة الإنجليزية البارعة فى الكشف عن هذه المستويات الدلالية المتراكبة من خلال لغة كاثرين كوبهام الدرامية الشفيفة، وقدرتها الفائقة على إعادة خلق نص حنان الشفيخ من جديد فى لغة شعرية ودرامية تكشف عن مدى ثراء هذه الحياة البسيطة للمهاجرين بالتوترات والمفارقات الدرامية الخصبة.



## الشعر:

لا يستطيع المرء أن يأمل خيرا حين تقع عيناه في إحدى رسائل الأصدقاء على عبارة تقول: «أبعث مع خطابي هذا قصيدتان!»، فإذا جاوز الرسالة إلى القصيدتين وقرا في أولهما: «تساليين حبيبتي/ هل هواك في القلب ساكن؟/ هل أتذكرك في كل الأماكن؟/ هل اشتاق لرؤياكي؟/ هل القلب تمناك؟»، فإنه لم يلق إلا الإلا قد توقعه:

صاحب الرسالة والقصيدتين هو الصديق «محسن دياب جلال» من الإسكندرية، ويطلب في رسالته أن ننظر في شعره وننشر القصيدتين؛ هكذا ببساطة دون أن يخطر على باله أن للشعر لغة يجب أن تُتقن ووزننا يجب أن يُقام، ودون أن يكلف نفسه عناء المراجعة فينظر فيما كتب قبل أن يرسله للنشر. وهناك - للأسف - أصدقاء كثيرون يصدق عليهم هذا القول، منهم «عبدالعظيم

عبدالهادي الإتيابي» من القاهرة، و«وقائي محمود شيبانة» من (السبلاوين) و«عماد عبدالله هراد» من (السويس)، وغيرهم. ولبت هؤلاء الأصدقاء جميعا ينتبهون إلى أن ما يكتبونه لا علاقة له بالشعر، وإلى أنهم مطالبون بأن يتعلموا اللغة قبل أن يقرأوا الشعر، أما التفكير في كتابة الشعر فهي مرحلة تأتي بعد ذلك، إذا وجدوا لديهم بعدد هذه الرحلة الطويلة الشاقة ما يريدون أن يقولوه، ويستطيعون أن يصنفوا قوله.

أما الأصدقاء المتمرسون في كتابة الشعر والعاملون بأصول اللغة، فتصلنا منهم قصائد صحيحة في لغتها سليمة في أوزانها، ولكن صحة اللغة وسلامة الوزن لا تكفيان وحدهما لإبداع فن شعري رفيع، فالامر يحتاج إلى ما وراء ذلك، من موهبة عالية وخيال خلاق ورؤية

نافذة، بالإضافة إلى امتلاك اللغة الشعرية إلى الحد الذي يسمح للشاعر بتكوين لغة خاصة تميزه عن الآخرين من كبار الشعراء؛ وكثير من الأصدقاء الشعراء الذين ينتمون إلى هذه الفئة، يفضبون منا إذا نحن لم ننشر قصائدهم على ما فيها من صحة اللغة وسلامة الوزن، وأحيانا يفضبون لأننا ننشرها في ديوان الأصدقاء لا في متن المجلة، دون أن يتأملوا أيتها كيف أننا لا ننشر في المتن إلا قصائد معدودات ما بين أربع وخمس أو ست، ننتقيها بعناية ممن تجاوزوا مرحلة الكتابة العادية التي لا فضل فيها إلا لصحة اللغة وسلامة الوزن.

هؤلاء الأصدقاء يمثلهم الشاعر «عبدالرحيم الماسخ» الذي يقول: «من الواضح تماما أنكم تتنبون تيارا شعريا بعينه، ولا يكد صدركم يهدأ من التداعي بالسهل والحمي

وفاعا من التيار الذي تنصبون  
أنفسكم روادا له، ورغم أننا نعرف  
أنه لا مجال لنا عنكم، وقمرضنا من  
قبل لهجومكم وهجومكم لم يزل  
روحنا خفًا في سماء الرؤى».

وليت الصديق «عبد الرحيم»  
يراجع ديوان الأصدقاء في الأعداد  
الماضية ويراجع أيضا ما ينشر في  
متن المجلة، ليعرف أننا نساوئ الأ  
تحمين، لا لتيار بعينه، ولكن للفن  
الشعري الجميل على اختلاف تياراته.

ردود خاصة:

● الصديق السيد التحفة  
(شبراخيت): القصيدة العمودية التي  
اسميتها (سيف الخيانة) ومطلعها :-

هلت سعاد كأنها حرواء

وتمايلت كالصية الرقماء  
هذه القصيدة من بحر (الكلال)،  
ولكنك سكنت الهمزة حيث كان يجب

تحريكها، فلم يستقم لك العروض،  
ولكنك لو حركتها لوكتت في  
(الإقواء)، أي اختلاف حركات  
القافية، وهو عيب معروف في الشعر  
العمودي، وهذه الأخطاء الناتجة عن  
عدم الإلمام الكافي بالوزن، يقع فيها  
أصدقاء آخرون، مثل الصديق «خالد  
أبر الفتوح إسماعيل» من (بلقاس)  
في قصيدة (وتبقى نازفا أبدا)، فهذه  
القصيدة موزونة في نصفها الأول  
فقط، وكذلك قصيدة (ليلة مع  
الصبيب) للصديق الموريتاني  
«القدافي ولد إبراهيم»، ومطلعها:

تملئني والشجر منا قريب  
وتسألني عنى، وكيف الحبيب؟

الصديق «إيهاب كامل أبو اليزيد»  
- القاهرة: كنا نود أن ننشر هنا في  
ديوان الأصدقاء قصيدتك (إليك  
أصوغ أشعاري)، لولا أننا وجدناك  
تثقل بعض أبياتنا الجميلة بأبيات

(ولكن ضقت من ألمي فسال الدمع  
أنهارى). وهذا لا وجه له، فقد كان  
يجب أن تقول (أنهارا)، ولكن القافية  
لم تطاوعك.

● الصديق (درويش مصطفى  
درويش) - السويس: نشرنا لك في  
هذا المكان قصائد جيدة، ولم نجد  
في قصائدك الجديدة (الطريق -  
اكتتمال - قصائد) ما يرقى إلى  
مستوى قصائدك للنشورة سابقا:  
فهوات الوزن كثيرة، وتنصك  
بمراجعة ما كتبه جيدا قبل إرساله.

● الصديق «احمد حسن  
الزامل» - القاهرة: قصيدتك  
(حاول أن تصبح إنسانا) أفضل  
قليلا من الأخرى (بين أوهام  
خيالك)، ولكن لا تزال بينك وبين  
الشعر الحقيقي مسافة بعيدة، وإن  
يعينك على قطعها إلا الالتزام بقراءة  
الشعراء الكبار، قديمهم وحديثهم ■

## ديوان الأصدقاء

### ألوان

قافية مفغيث (الثامنة)

عند الصبح، وحين تدامني الأحزان

في سكرات الليل الساكن

لوك أنت

في رقصات الفرح الباهت

لون وداعكِ يعلو.. يزارُ  
يكسو كل الألوان  
لونا يهتف.. لست هناك  
ظلك.. عطرك.. يفتكُ  
يخطو أبداً فوق الجرح  
وفي قلب اللحظة انت الآن

حين مررت تُغنى وكما عبر دماي  
تلفس عن سماتٍ جيبني  
أبيض شيب العمر الداكن  
تُبرئ دأبي من أسقام الحكم الواهن  
مهلاً... مهلاً.. هاك الأسود  
ملا زوايا اللوحة

## جنوح

عبدالرحيم الماسخ (سوهاج)

مرّت:  
حُرِّزَ من سناها الضمير: أليافا؛  
وغابت: ريحها الروضات: مُخْتَلِفَ تَزَاوُرُهَا  
- انت؟  
- انت؟  
العاشقون تَحَلَّقُوا مَوْجَ اختلافِ الرِّيحِ:  
وانتَكَسَتْ بصُغُرَتِهِمْ تَسَابِيحُ الْبِنَفْسِ فِي خِلَامِ  
الصَّمْتِ:  
هَبُوا فِي تَدَلُّقِهَا،  
وعامراً بين أبراج السفوح:  
ولم تُعْرِمْ غُرَّةً تَهْدِي إِلَيْهَا،  
سَبَّرَتْ بَعِيرِهَا الْأَفلاك.. فاعْتَنَقَتْ:  
وَمَالَ الْوَقْتُ عَنْ تَوَرَاتِهِ.

مرّت:  
حُرِّزَ من سناها الضمير: أليافا؛  
وغابت: ريحها الروضات: مُخْتَلِفَ تَزَاوُرُهَا  
وشمس لا تَعُودُ من اغتِسالٍ بالضمباب إلى اغتِسالٍ،  
شَجَرَتْ قَلْبِي تَسْمِيًا واخْتَنَفَتْ  
عَادَتْ بِالْأَنَارِ الرِّيحِ عَلَى أَسْرُوحِ الطَّيْرِ تُلْقِي بَرْدَ  
مَغْطَاها،  
وتَخْرُجُ مِنْ ضُلُوعِ الْبَحْرِ مُوسِيقًا مَلُونَةً:  
تصيدُ محَاوِرَ الْمَلَكُوتِ:  
.. أنت هنا؟  
.. وانت...؟  
نُسُوقُ صَمْتًا بَيِّنًا وَهَبِيمٍ:



## القصة :

فى الوقت الذى يكتب لنا فيه كثير من الاصدقاء مطالبين ان تزيد المساحة المخصصة للبريد ، نلاحظ بكل اسف ان بعض النشطين من اصدقائنا والذين «يمطروننا» بقصصهم ورسائلهم لا يرون إلا اسماءهم ولا يشغلون أنفسهم بقراءة ملاحظتنا التى تكررت فى اعداد سابقة كثيرة.

والواقع اننا فى هذا الباب لا نقصد أشخاصاً بعينهم ، وإنما نجتمع ما يمكن أن نسميه ظاهرة ونحاول مناقشة ما يدرج تحت هذه الظاهرة ، ونهدف من ذلك بالطبع أن تكون الفائدة عامة ، وأن يجد حتى بعض الذين لم نشر إلى قصصهم أننا نتوجه إليهم بالحديث ، ولكن لا يبدو أننا نحقق ما نهدف إليه.

ونشير فى هذا العدد إلى ظاهرة صديقنا .. وله أشباه ونظائر - الذى دأب على إرسال مجموعة من قصصه كل أسبوع ، وله احوال مختلفة فى هذا المجال، فهو أحياناً يرسل قصة واحدة وأحياناً ثلاث قصص ، وأحياناً يرسل صورته بالألوان وكأنه لا يمر على صفحات

المجلة مرور الكرام - ولا نقول يقرأ بتؤدة - فيلاحظ أننا لا ننشر صوراً إلا أن تكون مناسبة خاصة كما حدث مع طه حسين فى العدد الماضى.

المشكلة مع صديقنا وغيره أن الكتابة المتواصلة لا تتيح فرصة للقراءة ، بل لا تتيح فرصة لتجويد الكتابة ، وسنكتفى هنا بالإشارة إلى قصته الأخيرة لأن مناقشة ما يرسله إلينا لا تتسع له صفحات «إبداع» كلها . لقد نشرنا له قصة قبل وقت قصير فى هذا الباب وقلنا إننا أصلحنا ما بها من أخطاء ، فكتب إلينا يقول إن الخطأ جاء من السرعة .. وهذه هى المسألة ، فالسرعة تقود إلى الخطأ فى الكتابة والكلام وكل شيء .. وقصته هذه وقعت فى المشكلة نفسها .. السرعة التى جعلته يخطئ أخطاء إملائية ونحوية كثيرة مثل «عيلين وأسعتان» «لو قبلتُ اعتذارها ورجائها» «بتماذج اللون» .. وهكذا.

ولكن السرعة قادت إلى خطأ أفرح أصاب القصة فى مقتل ؛ فبطل هذه القصة يفاجأ أنه سيقضى ليلته

فى فندق متواضع بغرفة مشتركة مع رجل اسمه على زرقوق .. لا بأس بهذا ، وكثيراً ما خلقت هذه المواقف المفاجئة قصصاً جيدة حين يُلكر الكاتب كيف يمسك بالخيط ، ولكن صديقنا جعل الأستاذ على زرقوق يقدم لصديقه فى الغرفة أنواعاً من البيرة والويسكى - نعم ويسكى - والمشويات والجمبرى كذلك .. أى أشياء يكفى ثمن بعضها ليقيم الرجل ليلته هذه فى أحد الأجنحة بالفسر الفنادق .. ألم تخطر هذه الفكرة على بال صديقنا الكاتب ؟ والبطل الضائق الصدر يشارك صاحبه الذى ينظر منه ويشرب ويأكل فى البداية بيد واحدة ثم يديه معاً .. والصديق يطول .. ولكننا نكتفى بهذا .. كل ما نريده من صديقنا الكنانة أن يثبت لنا والمقراء أنه قرأ هذا الكلام وأن تعرف ذلك بالطبع إلا إذا أخذ نفسه بالشدة وكف مؤقتاً عن كتابة هذا النوع من القصص ، واكتفى بالقراءة ، وحسبك بها متعة . ولها فائدة عظيمة كذلك ؛ فهى تكشف للكاتب أين موقعه وسط الباعين.

## العادات

### أيمن حسن - أسوان

غلاية كهربائية أرسلها له صديق استرالي . يخرج السجائر ثم يحمئني حينئذ ليومي فقد استيقظ متلخراً وجسده منك وبالجو بالخارج حار ولا يدري ماذا يكون مصيره بدون مكيف الهواء وإن اللحظة التي يفتح فيها الباب تهجم عليه الحرارة والاصوات والتراب ويظل يتحدث وأنا منصت له حتى أخير لقطة من القطع فيحدثني عن صاحبها وتاريخه بدقة ثم يميل للخلف يفتح درجاً من درائه ويخرج لي دوسيهها أصغر. ويخرج لي صورة مرمية لأصاحب القطعة . اتأملها فأجدها محتفظة بكل معالمها؛ الشعر الأبيض والجبهة العريضة والعينين والدم واللحظة التي خيل أنها ستنطق وأطلب منه وأنا أعيد الصورة أن تخرج لتتمشي قليلاً لكنه يرفض لأنه ينظر مكالة تليفونية هامة أنزل يدي إلى جانبي بيده جريح وأستند برؤسي على الزجاج من الشارع وأنا أنظر له، بين أصبعيه سيجارة مظفة وملاحمه كما هي حتى أخال اللحظة أنه سينطق.

وقفتُ أمام الباب الزجاجي ورفعتُ يدي أحبيه . بين أصبعيه سيجارة وهو غارق خلف مكتبه الزجاجي ينظر لقطعة الفضة المرصصة أمامه يتأملها . كمهدى به دائماً يأخذ قطعة ويرش عليها بودة بيضاء وطرحة صفراء ظل يدعكها حتى تلمع فيضهما بجوار القطع الأخرى ويتناول غيرها حتى ينتهي منها جميعاً فيدفعها ناحيتي . أقدم فافتح الفاترينه وأرتب القطع التي تتلغما ما بين وجهه للوك فرائعة وإيقونات معلقة بنظام دقيق ولرسان على خيل مسومة يخرجون من صهارى ويخولون أنهاراً ويخلطهم صوان نحاسية رُسم على إحداها مجلس أمير بين يديه جارية تقف فتنطرب وتقني فتبكي وتعود تطرب والأحجار الكريمة من حولهم ترصع كل هذا البهاء. اتأملهم قليلاً ثم أغلق عليهم الفاترينة الزجاجية حتى لا يفسدهم التراب والتفت ناحيتي فأجده قد أمد الشاي من

## لماذا فعلت ذلك

### إيهاب رضوان الدسوقي - المنصورة

اشتعل عقلي بالذهول والاستنكار واختنقت الكلمات فوق لساني وبدأ السؤال يطن برأسى.. لماذا فعلت ذلك؟.. حين كنت طفلاً صغيراً اعتدت أن أرى جدى يمد يده ببساطة لأزال عمي فيقبلونها واحداً بعد آخر بتلقائية من اعتاد الأمر، بينما كنت أقف دائماً خارج الطابور.. ولم أقبل يد أحد قط حتى هذا الصباح .. جلست صامتاً لحظات وهو ينظر لى بشبه اعتذار عن شيء لم يفعله، ثم بدأتنا نتحدث .. ويعد أن استعدنا الأيام الخوالي ونكرنى كعادته بأننى كنت دائماً تلميذه التجيب، واستأذنت منصرفاً واكتفى هو بنظرة امتنان عميقة ولم يرفع لى يده كانه يخشى أن يكرنى بما فعلت .. إلا أن السؤال لا يزال يطن برأسى .. لماذا فعلت ذلك؟..

ما إن دخلت للمستشفى حتى انتبهت لثلبى كعادته، جو المستشفيات الكئيب يحطم أعصابى والروائح الطبية النفاذة تتجاوز أنفى رغم أننى أكنم أنفاسى بشدة حتى أكاد أخنق.. الممرضة حين سألتها عنه أجابتنى بسرعة وهى تلع مريضاً شامخاً نحو غرفة الإعدام أو العمليات كما يسمون.. عطفى يرفض دائماً تصبور أن يستطيع إنسان شق البطن ونزع الأشلاء دون أن تهتز له شعرة.. حدثت الله حين وجدته لا يزال حياً وسط كل هؤلاء الجزاوين الذين تصميبنى ملابسهم البيضاء بالفتيان حين أنصرو أنها كانت حتما ملطخة بالدماء فى وقت ما .. لمعت عيني عندما قائل باستماعة ليبرغ لى يده وشددت عليها برفق، ثم فجأة ودون وعى منى أو منه فعلت ما فعلت..





اعمال الراحين سيد عنداسبول (١٩١٧ - ١٩٢٥) الذي وده لأجل في ستمتر اناصى، يمثل قبعة إسبانية  
 رفيعة حسدتها رحنه نسويه من امن، ابتدأ وتدرساً ووفاء في رمدته التنازل ليهده القبعة، حصصوا له قاعة  
 منى معرض صالون انيسب القاشرة، وكانت أقيم معرض حاصر دعبان، في قاعة (جاليري سلامة)  
 بالمهندسين، وهذه النوبة في العرض لأمر

# محتوى

))))

حجج الشعراء باطلية (مقال)

مصطفى ناصف

America America (مقال)

سعدى يوسف

ناظية برنيس وتفتيك مفهوم الحريم (مقال)

صبرى كفاظ

أزمة مشروع (مقال)

مراد وهيب

ماتة عام من التكنما (دراسة)

حسين حامد

عطش ليلي (قصة)

مصطفى أبو النور



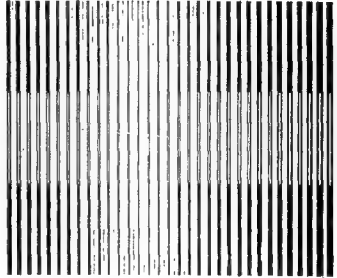
---

# المجمع



مجلة الأدب والفن

تصدر أول كل شهر



رئيس التحرير  
أحمد عبد المعطي حجازي

نائب رئيس التحرير  
حسن طلب

المشرف الفني  
نجوى شلبي

رئيس مجلس الإدارة  
سمير رحمان





## تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب

الأسعار خارج جمهورية مصر العربية :

سوريا ٦٠ ليرة - لبنان ٢,٢٥٠ ليرة - الأردن ١,٢٥٠ دينار  
الكويت ٧٥٠ لئس - تونس ٣ دينار - المغرب ٢٠ درهما  
اليمن ١٧٥ ريال - البحرين ١,٢٠٠ دينار - الدوحة ١٢ ريال  
أبوظبي ١٢ درهما - دبي ١٢ درهما - مسقط ١٢ درهما .

الاشتراكات من الداخل :

من سنة (١٢ عددا) ١٨ جنيهاً مصرياً شاملاً البريد .  
وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك باسم  
الهيئة المصرية العامة للكتاب ( مجلة إبداع ) .

الاشتراكات من الخارج :

من سنة (١٢ عددا) ٢١ دولاراً للأفراد ٤٣,٠ دولاراً  
للهيئات مضافاً إليها مصاريف البريد . البلاد العربية ما  
يعادل ٦ دولارات ، وأمريكا وأوروبا ١٨ دولاراً .

المراسلات والاشتراكات على العنوان التالي :

مجلة إبداع ٢٧ شارع عبد الحفيظ ثروت - الدور  
الخامس - ص : ب ٦٢٦ - تلفون : ٣٩٣٨٦٩١  
القاهرة . فاكس : ٧٥٤٢١٣ .

الشنن : واحد ونصف جنيه .

المادة المنشورة تعبر عن رأى صاحبها وحده ، والمجلة لا تتلزم بنشر ما لا تطلبه ، ولا تقدم تفسيراً لعدم النشر .



# المجمع

العدد الثاني عشر • ديسمبر ١٩٩٥ م • رجب ١٤١٦ هـ

هذا العدد

ألموصتان .....	سعد الدين حسن ٧٤
العصفور .....	إبراهيم الحسيني ٧٥
خواء .....	صلاح عبد السيد ٨٠
إبريق فغار .....	ميرال الطحاري ٨٤

## المكتبة العالمية :

بيرويزد وكتاب جديد حول نظرية العقل .....	أنور مغوث ١١٣
--	---------------

## المكتبة العربية :

الشعر واليونان .....	نجلاء علام ١١٩
----------------------	----------------

## المطابع :

ورحل الأديب القاص مصطفى أبو النصر .....	ش. أ. م. ١٢٢
---	--------------

أرض لا تثبت الزهور .....	حسن عطية ١٢٤
--------------------------	--------------

المجلات العربية الشبر ينهل إلى منابع .....	ح. ط. ١٢٥
--	-----------

## جولة إبداع :

الفرزاق .. شعرة خامسة .. جريدة ودار نشر .....	على الشلاطة ١٣٢
---	-----------------

## الرسائل :

انشعر يجمع من جديد بين العرب واليونان ، أثيرا ،

.....	هالة حليم ١٣٣
-------	---------------

فرعون اليوناني عصره قرن من الزمان ، وأرسى .....	
---	--

.....	دوروتا مغولي ١٣٦
-------	------------------

لقام الشيمة العربية ، دمشق ، .....	أفزي سليمان ١٤٠
------------------------------------	-----------------

أدب المعتكفات وخرج من سجنه ، القدس ، .....	
--	--

.....	دنيا الأمل إسماعيل ١٤٤
-------	------------------------

.....	١٤٧
-------	-----

الكشاف السنوي لعام ١٩٩٥ .....

## الافتتاحية :

مرتزة لا مثقلون .....	أحمد عبد المحط حجازي ٤
-----------------------	------------------------

## الدراسات :

جج الشعراء باطلة .....	مصطفى ناصف ٨
------------------------	--------------

أزمة مشروع .....	مراد رهبة ٢٩
------------------	--------------

فاطمة مريوس وتلكه مفهوم الحريم .....	هبري حافظ ٤١
--------------------------------------	--------------

مائة عام من الصلما .....	حسن حامد ٥٤
--------------------------	-------------

حتى لا يلهي ما الإبداع العربي إلى الصفر .. محمد فتحي ٨٦	
---	--

ملاحظات حول الرواية الأمريكية

.....	سول بيلو ت : أحمد عمر شاهين ١٠١
-------	---------------------------------

## الشعر :

.....	America-America سعدى يوسف ١٦
-------	------------------------------

.....	عبد المصم رمضان ٣٣
-------	--------------------

.....	محمد فهمي سند ٤٧
-------	------------------

.....	يانيش ليفانتلت : حسن طلب ٦٣
-------	-----------------------------

.....	مؤمن أحمد ٧٣
-------	--------------

.....	محمد الشحات ٧٨
-------	----------------

## الفن التشكيلي :

.....	لثورة للتشيد الكروي ادوار للقرط ١٠١
-------	-------------------------------------

ثايل إلى هلي زلق الله مع مازمة بالأكوان،

## القصة :

.....	مصطفى أبو النصر ٢٥
-------	--------------------

.....	ميسلون هادي ٣٧
-------	----------------

.....	لجم عطية ٥٢
-------	-------------

.....	حسن نور ٦٧
-------	------------

## مرتزة.. لا مثقفون

نحن الآن أشد ما نكون حاجة إلى ضمير أخلاقي صارم يقطر يحمينا من الأخطار  
الملاحقة التي تتهددنا.  
لماذا الآن بالذات؟



لأن العصر الذي نعيش فيه انتهى إلى مازق روحي خطير يوشك أن يكون ارتدادا  
جماعيا إلى الأزمنة التي سبقت ظهور الحضارة.  
كان العالم الآن غابة هائلة لا تتميز عن الغابة الطبيعية إلا بالمظهر . دول ومؤسسات  
يديرها المتوحشون، ونامحات، سحاب يسكنها المتوحشون ، وآلات وأدوات وسلع يحركها  
ويستهلكها ويستهلكها المتوحشون.

والإله المعبود في هذه الغابة هو المال، وكل الطرق التي تؤدي إليه مشروعة . فارتكب ما  
شئت من جرائم، وخض في أنهار من دماء الأبرعدين والأقربين ، شريطة أن تنجح في  
الوصول إليه . النجاح هو حيك براعتك ، والفشل هو الدليل القاطع على إدانتك.

لم يعد العالم بستانا غير مسور ينال منه العابر ما يسد رمقه هو ومطيته . ولم تبق فيه  
بقية من جنس هؤلاء المحسنين الذين كانوا ينشئون الأسبلة ويولون للفرياء . بل إنك لا تجد  
حتى من يعيدك بمستقبل تطعم فيه من جوع وتأمين من خوف.

العالم الآن سباق وحشى تشارك فيه الدول والجماعات والأفراد لامتلاك القوة والثروة والسلطة . والجمهور لا يتعاطف مع الذين سقطوا فى هذا السباق ولا يذئثر إليهم بل يصفق للفائزين .

سمعت أن إحدى دور النشر الأمريكية تعاقدت مع كين باول رئيس أركان الجيش الأمريكى خلال حرب الخليج، على نشر مذكراته لقاء ستة ملايين دولار!

تصوروا ! ستة ملايين دولار، ليست بالطبع ثمنا لكتاب . فلو أن أفلاطون بعث، من قبره لما دفعت له دار النشر هذه ستة آلاف دولار مقابل نشر جمهوريته الفاضلة ، لكن الملايين التى حصل عليها هذا الضابط المحترف هى ثمن الفوز فى هذا السباق الوحشى! كين باول تجسيد للبطلوة فى هذا العصر المنحط الذى نعيش فيه.

لادين فى العالم الآن، ولا عقل، ولا أمل .



الدين شقيقة لسان أو لعبة رصاص وتفجير قنابل. والعقل ذكاء آلى وحيل شيطانية. والتجارب الفاشلة التى خاضتها البشرية فى هذا القرن تمحضت على كل الآمال .

لقد ذهب سعى الإنسان سدى. فالمدنيات التى قامت باسم الدين فى العصور الماضية انتهت إلى تاييد القهر والخوف والجوع والخرافة . والمدنيات التى قامت باسم العقل فى العصور الحديثة انتهت إلى استغلال الفقراء واستعباد الضعفاء . والمدنيات التى قامت أخيراً باسم التقدم والاشتراكية انتهت إلى التخلف والطفغان .

ونحن الآن لا نعيش فى ظل أية مدنية. نحن نعيش فى ظل قوة القاهرة وحيدة، لا يبرر وجودها إلا فقدان الأمل والإذعان للأمر الواقع .

إنها امبراطورية الياس المقدسة التى لا بد أن تنهار فيها الفضيلة ويذبل الضمير. فمن الذى يتحدث الآن عن الحق والخير، أو عن العدل والسلام، أو عن الجمال والحرية؟

أما إذا أردت أن تتحدث، فلا معنى لما تقول، ولا حياة لمن تتأدى .

العالم جثة هامة، تحكمه قوة واحدة، تفرض عليه كلامها وسلامها، وزينها وغناها،  
وشرابها وطعامها . وإن فل معنى لما يسمونه التعدد أو التبادل أو التعاون أو الحوار،  
وللاوظيفة لما يسمونه هيئة الأمم المتحدة أو اليونسكو، أو محكمة العدل الدولية!

ونحن الآن جزء من هذا العالم . كنا إلى عهد قريب مترددين فى أن نربط مصيرنا  
بمصيره، وكان هذا التردد ينشئ بيننا وبينه سورا ومسافة، ويوفر لنا قدرا من الاستقلال  
أو العزلة، نتشبت فيه بما بقى لنا من تقاليدنا القديمة وأخلاقنا الموروثة. لكن أباطرة العالم  
لم يتركونا فى حالنا، اخترقوا حصوننا وتسلبوا إلى بلادنا وما نحن الآن نفقد ما كان فى  
أيدينا دون أن نحصل على شيء مما حصل عليه الآخرون.



نحن نتخلى عن الحق دون أن نحصل على القوة . ونخسر المستقبل قبل أن نربح  
الحاضر ونفقد حماية الضمير دون أن يكون لنا خارج أنفسنا ضمان . ولو نظرنا الآن  
حولنا لوجدنا أن غرائزنا هى السيد الوحيد وهى المرجع الوحيد. نهم حيوانى لا يشبع ولا  
يرتدع . واستجابة سهلة لآى إغراء ولو كان بالفتات الذى يقنع به الطير أو بالعظام التى  
تتخاطفها الكلاب .

ونحن قد نعثر من لا يجد فى يده أو فى خلقه عاصما يعصمه، لكننا لا نستطيع أن  
نعذر المثقف إذا سبق غيره ليطمرغ فى هذا الهوان .



لقد أصبحنا نسمع ونقرأ عن أساندة لصوص، ونقاد أجراء، وكتاب مرتزقة، وشعراء  
ادعاء، ما سعى أحذية، لايتورعون عن إثيان أى نقيصة ليحصلوا على عقد أو يكتبوا فى  
صحيفة، أو يشاركون فى مهرجان .

ولأن هؤلاء فى معظمهم لا يملكون قيمة ذاتية يقايضون بها، أو كانت لهم قيمة فقدوها  
فى مقايضات سابقة فهم لا يملكون الآن إلا انتماءهم للمؤسسات التى يعملون بها، والبلد  
الذى يحملون اسمه ويعرضونه للبيع هنا وهناك .

---

وفى العالم، وفى المنطقة العربية بالذات، قوى يهملها أن تنال من مصر وتخرب مؤسساتها العلمية والثقافية والإعلامية، وتشوه اسمها العظيم، وتنسى الناس ما اقترن به من معان رفيعة وقيم نبيلة وذكريات عاطرة، وتجعله على العكس من ذلك مرادفا لهذه الوضاعة وهذا الانحدار، حين تتحدث عن الاستاذ المصرى الذى فعل والكاتب المصرى الذى سوى، والشاعر المصرى الذى قال .

ولقد كنا ننتظر من هؤلاء أن يتحلوا بالفضيلة إذا فاتتهم الموهبة، وأن يساعدونا على مواجهة الانحطاط القادم من الخارج، فإذا هم يتحولون فى الداخل إلى رسل للانحطاط .

كنا ننتظر منهم أن يبعثوا فى نفوسنا الأمل، ويعينونا على مقاومة اليأس، ويوقدوا فى حياتنا شمعاً تؤنسنا فى هذا الظلام الكثيف .

كنا ننتظر منهم أن يقدموا لنا أمثلة فى العفة، والرصانة، واحترام العقل، والترفع على الدنيا، والثقة فى المستقبل .

ولأفلاماذا كانوا علماء وفنانيين وكتابا وشعراء ؟

وإذا لم يكن لهؤلاء وأزع من خلق أودين أو ضمير، وإذا كانت الثقافة قد انحطت بهم بدل أن ترفعهم، فقد فقدنا كل شيء.. وإن فكل شيء باطل، وكل شيء مباح!

غير أن المنحطين ليسوا إلا حجة على انحطاطهم هم أنفسهم . قال فلاسفة الذين استشهدوا فى سبيل آرائهم ومواقفهم، والعلماء والكتاب والشعراء والفنانون الذين قاوموا الفتنة، وارتفعوا فوق الغواية، وبعثوا فى الناس الأمل وأيقظوا فى نفوسهم الكرامة، وقادوهم إلى النور كثيرين. وهؤلاء هم الحجة، وهم الباقون!



بعض الشعر في هذه الأيام يحتاج إلى مزيد من الصبر، يجب أن يقرأ أكثر من مرة من أجل الفهم وكسب الحواجز. يخيل إلى أنه يتشكك في فكرة المعنوية وكثير من ممارستنا للغة في داخل المجتمع. إذا قرأت بعض النماذج خيل إليك أنه لأشبه محقق. تسوة وهما.

هل أقول إن بعض الشعر الآن يكاد يشرع للعجز عن الوعي. وربما مزج هذا بشيء من الترفيع. هل ينهار الوعي إلى هذا المدى. في بعض الشعر ما يشبه الشظايا والرماد الذي يتخمس في تكوين جمل قصيرة. وتبدو الجمل الطويلة التي تأخذ أجزائها بعضها ببعضها عملاً من الوعي لا داعي له. الموقف من الجمل موقف من الوعي. الجمل قد تتشابه تشابكاً أدل على التنافر.

لدينا أكثر من خطاب : خطاب يرى الكلمات مجمع أفات غامضة. توشك الكلمات أن تدرى في حرف أو حرفين. هل تتساقط الكلمة أمام فعل قاهر؟ هل يزل الوعي القاصد أمام حركة تلقائية. أم هل نلجأ إلى حرف لنثبت صيغة الكلمة والتركيب؟ هل أريد نوع من التمثيل الرمزي لازمة الوعي .

يجب أن نسال عن مقدار ما نبذل في سبيل الوعي الحقيقي. ويجب أن نتفكر في مقدار ما يبذل الشعراء من أجل فهم جاد دقيق. إن الشعر كثيراً ما يسمرنا بخدمة قالب معين فيجئنا التناول، الشعر قد يشغله تصوير تراحم لا ينفص ولا يمكن تأمله .

قد يبلنا بعض الشعر للعاصر على خطأ أساسي يتمثل فيما نسميه الاختلاط والغموض والاختصار. لكن الشعراء والقاص لا يحتفون بطبيعة هذا كله. إن كان عجزاً أم قسرة؟ هل تعفى الشعراء وتعفى انفسنا من

## حجج الشعراء باطلة

أسئلة أساسية؟ هل يجعل بعض الأدباء المجتمع لصاً أو قاتلاً أو سلطة غامضة؟ هل نكتفى في الشعر والنقد بما لا يكتفى به هل تختصر الحياة في مصادفة أو ما يشبه الهذيان؟ كيف جاز للشعراء إغفال مبدأ السيطرة؟ وأن يجعلوا الناشر أصلاً؟!

لكن النقد الشكلي يستشري : لا أحد يجاهد في تمحيص ظاهرة ضياع التمييز والقصد إلى الإثارة. نحن لا نفرق بين الإثارة والفهم.

يتفاوت الشعر بعضه من بعض. بعض الشعراء أكثر احتفاءً بالمقاومة والتحميص، لكن زملائهم أكثر قسوة. مثل الشعر أحياناً كمثل عنكبوت عيش في أمان، أو عجوز مستضعفة قد تصبح صبيحة لا يعيا بها أحد، مثله كمثل جمع يلتف حول جسم هامد، أو طير يتنقل بين الأسطح ثم يهتفي في الفضاء .

ما أكثر الزحام الذي يولع به بعض الشعراء. نجام يذكر بالضياح. لا أحد يهتم بمعزنا عن أن نحقق تصور شيء. نحن نتغنى بالإحباط والعائق والعالم الدفين الماكر الذي لا يقبل النور .

هل يصح للشعراء والنقاد أن يهملوا الحديث عن النمو العقلي وتعلله، هل يصح لنا أن نصور الظلام والتراجع أمناً. لا يتساحل كثير من الناس كيف استعصى علينا التفتح والأمل، والرغبة في الخروج.

إننا الآن نتبارى في تصوير الخذلان وتهيته والاستسلام له. هذه طقوس غيبية الوعي. كثر اهتمام الشعراء بجاهز أو حواجز لا يحسن تصويرها. لدينا ما يشبه شجرة غريبة تتدلى على سطح نافذة تخطف عنها

١٩٥٠

بعض الشعراء بداهة يقاومون البؤس. ويلجئون إلى شيء من الأمن والبناء - لكن بعض الشعراء يتصورون مفاتيح تفتح الأبواب تطلق الأبواب مشنوقة في السلاسل. يبحثون عن «بيت دون مفاتيح». هذه صورة لهو أو قتل. أو قهر مفضل. وقد استبدت تصور القهر حتى صورت الحدود في صورة الحاكم الغليظ .

ويدلنا من التامل وتصحيح الأفكار نتبارى في تصور الشبهة وإزالة الغيب. وخلق كابوس من نوع جديد.

بعض الشعراء المعاصرين يدعون لأنفسهم شيئاً من بطولة أو توجيه أو حكمة أو تحسسين. لكن زملائهم يتكبرون عليهم هذا كله، لنقل إن بعض الشعراء لا يفرم سرف القول في تخلخل القيم لكن زملائهم يهيمنون بعبارة فضفاضة كالسباب.

الشعراء قسمان: قسم لا يفره الكلام الكثير عن السلطة، وقسم ثان يريد أن يجعل السلطة مفتاح كل شيء السياسة والجنس والدين.. كل هذا عندهم سلطة. الأبواب والمفاتيح والترباب والعنكبوت سلطة. كذلك المجتمع، والبيوت التي تسكنها لتتخذها أمناً ومودة.

كيف شغل فريق من الشعراء المعاصرين بفكرة السلطة؟ كيف غدا فكرة النفوس الهامدة التي لا تعرف شيئاً عن كمال الإنسانية؟ كيف غاب عنا أن السرف في إنكار السلطة يجعل معرفة الأخير نافضة؟ كيف لا نتفقد عقولنا قبل أن نخوض في الشعر؟ ذلك أن السلطة لها جذور في الكائنات الحية، تنجم عن أمور طبيعية حفظاً لقوتها. لكن نفرأ من الشعراء يدعون إلى الخضوع للطبيعة الدنيا، يستهويهم التعبير عن الاستمتاع المطلق.

أنت الجميلة

أنت

يداك اليدان

صاعدتان وهابطتان

أبدًا، تحت حبل الفسيل

أه أيتها السيدة

أي عمر سقطة تحت حبل الفسيل

أم ترانا سنقطع حبل الفسيل

أه أيتها السيدة

هذه قصيدة أذاعتها الثقافة الجديدة للشاعر سعدي

يوسف (نيسمر ١٩٩٣ من ٣٦) .

إن حبل الفسيل يمكن أن يكون حبل التعاقد بين الفرد والمجتمع. هذا التعاقد المصقول بلبل الإشارة المتكررة إلى حبل الفسيل. يستطيع قارئ مشغول ببعض القضايا أن يزعم أن القصيدة لا تفلو من الإثارة. لكن القراءة عمل مرتاب. حبل الفسيل لا يمكن أن يختصر في شيء واحد. من الممكن أن يحصل لونا من الغامضة العقلية. وبعبارة أخرى حبل الفسيل له ظاهري مناوئ وله باطن. حبل الفسيل إن أثار معنى الانتهاك أثار مع ذلك شيئاً يشبه الحرية وكسر السلطة. ذلك المفهوم الذي حير الشعراء المعاصرين .

لكن القصيدة لا تملئ عليك شيئاً، تبدو أول النظر لاهية ثم تتسلل إليك منكزة هذا اللهو. حبل الفسيل لا ينقطع. هناك يدان هزيتا تدريباً. لدينا حركتان مستعرتان متخاضاتان تعيشان معا فيوماً يشبه السلام. تدريب السيدة أو تدرب الناس على قبولهما.

لا يزال بعض الشعراء على العكس من ذلك يثقون في معنى الاحترام، ويرون الحاجة إلى التجميل والصقل والحرية. لا يزالون بمن يتحدثون عن العلاقات السرية. لنقل إن الشعر المعاصر عالم وإيسع. بعض الشعراء يجدون الحياة ويجدون الشعر نفسه يجدون المقاومة والإكبار. لا يستسلمون ولا تغرهم فتنة التصغير .

الكلام في الشعر المعاصر صعب وطويل. لدينا التعبير عن العري والأحاسيس البدائية وإنكار الصقل والتعذيب. لدينا الدعوة إلى سلطان الطبيعة ولدينا الاعتراف بالحذف والضبط والاختيار. لدينا الاعتراف بمبدأ الثقافة لمواجهة السرف في الاستسلام للطبيعة .

بعض الاتجاهات المعاصرة في الشعر تثير الرعب. هناك أشياء تصنعنا دون أن ندري، هناك فن زراعة الاتجاهات في بيئة معينة يجب علينا أن نخرج من النقد الشكلي إلى دراسة فن الاستجابات وتوجيهها، أن نمسب لهذا الفن بعض الحساب. لقد انتشر الكلام في العري والزهاد والشذوذ وعوالم لا تضبطها ضوابط. لكنني أحذرك أن تضع الشعر المعاصر في سلة واحدة. أريد أن أذللح عن بعض النصوص انظر مترقفاً إلى هذه القصيدة :

أه أيتها السيدة

كيفه تقضين عمره هذا الجميل

تحت حبل الفسيل

أه أيتها السيدة

كم أرى في الصباح هبالك

بل كم أرى في المساء هبالك



هلى تشفق فى هذه الحال أشياء. هل يرتاب الشاعر فى التعاقد المعمول به بين الناس. هل تعرف حقاً ما أصاب الملابس التى تربطنا بأنفسنا وتربطنا بالآخرين؟ هل ثم اشتباه فى أمر حيل الغسيل. أمر السلطة والتحرير؟ هل الأساق العامة عميقة الجذور تعتمد على العلاقات شبه الحميمة؟ لهم أن القصيدة لا تعالج فكرة السلطة علاجاً خفياً ولا تنفخ نوحاً شئ. حتى الآهات فيها لا تحمل العنف والرفض الحد .

يستطيع الشعر المعاصر إذن أن يقول ما يشاء، أن يتسلم من فكرة السلطة، أن يعرض لإتذاعلات غير المنظورة، أن يعترف بالمقاومة، وأن يئنز عن المكابرات الصغرية.

كنت أريد النقد أن يقوم بدور أكبر: أن يشجعوا الناس على بذل جهد أكثر خصياً فى تفهم الحياة التى نصياها، والحياة التى يحياها غيرنا من الناس. كنت أريد النقد أن يقولوا لنا لقد كننا نجهل أنفسنا .

وظيفة النقد يجب أن يعاد النظر فيها. إن التكر غير المحدود للسلطة معناه تعجيد الحياة الآلية ونسيان الحياة التى يعطى فيها الإنسان جهده. يجب أن يتولى النقد المشكلات التى تسترقق الشعراء بفهم أخصب. يجب أن يزرع للنقاد فى أنفس الشعراء أن الفهم مسر لا يسر. لقد تجاوز بعض الشعر اليسر إلى ما دونه .

حجة الشعراء باطلة. الأصل فى الشعر أن يسيطر على الظروف، لا تسيطر الظروف عليه. استعبدتنا فكرة التسلط، وادفعنا للخطا أكثر فداحة. من واجب النقد أن يدرسوا الإغراء والاستهلاك واليأس والاختلاط. من واجب الشعراء والنقاد أن يصوروا

ازحام الحاجات واختصاصها وتناقضها. من واجب الجميع أن يصوروا الحاجة إلى تنظيم الدوافع وإمادة بنائها. من حقنا على أنفسنا أن نتبين كيف نشوه الأفكار بالاسترخاء والملق والمجون واللعب بالنزاع. لكن هذه المقولات لا تقع فى قلب النقد الشكلى. لا يقع فى قلب النقد الشكلى أن التفكير عمل جماعى، وأن الفن يحتاج إلى شئ من الاستخذاء، وأن البصيرة تنطوى على ملاحظة النظام أو المقاومة، فهل نلوم الشعراء وحدهم ؟

كنت أظن من واجبنا أن ندرس الاستعمالات المتفاوتة للكلمات التى تصرف عقول الشعراء وغير الشعراء. الكلمات تطوى جدلاً يعز على بعض الناس استقصاؤه. لقد بدأ الشعر يحنى الثمرة المرة لإيماننا مناقشة طرق تحصيلنا للكلمات. هذا التشبث الغريب بكلمة السلطة وما سواها عن الكلمات التى نتعاطاها. من حقنا أن نفرق بين استعمالات تلاحظ مطلب النمو واستعمالات لا تلاحظه.

هذه أزمة تثقيف بادية فى سقف غير محدود، وترجع وشكرى ولعب تمت ستار الحرية والتجديد. يجب أن يظهر النقد معالم العبودية المتكررة القاسية البانية فى بعض نصوص الشعر. ليس التكر للوزن والإيقاع إلا تحية لهذه العبودية على خلاف ما نظن. ساء فهم الحرية. الحرية توازن بين التجربة والنظام، بين الشوق والالتزام. والذين لا يطبقون الحرية يرضون بالأسر المتخفى يصلون للأسر وهم لا يشعرون.

أخشى أن يشجعنا بعض الشعراء على ما لا يحبون من غيبة الوعى وتجاهل أبعاد كثيرة لماقنا. يجب أن يتأمل الشعراء وغير الشعراء فى عطش لا رى له، وفقد لا يعدل به الشاعر شيئاً.

لننظر دون تنازع في ولع بعض الشعراء بقصائق الأفعال الصغيرة، هل تخدم الوعي أم تحلّ الضياع إن صح التعبير، هل يكون اهتمام بعض الشعراء بالقوائم من دون التأويل خيراً كله، ما مفرّز أن يستهين الشعراء بمبدأ التوضيح في بيئة حظها من النشاط الفعلي قليل.

إن للشعر قوانينه، هذا واضح ولكل قانون شئ يدفعه؛ انظر مثلاً في اعتفاء بعض الشعراء بالتفصيلات غير ناظرين إلى المجموع. اليس هذا إغراء بتجاهل المجموع. ثم انظر إلى اهتمام الشعراء بكثرة المعطيات الحسية، كيف يخدم النهم والياس.

إننا نقراّ الفن والحدثة. كل شيء يفيد من ناحية ويضر من ناحية، الحدثة تعني عالمًا لا تماسك فيه. يؤلف بعض الشعراء عالمًا يتألف من القطيع والشذرات، تستطيع أن تستمتع به وإن تسائله معاً، الحدثة في الشعر تعني أن كل شيء غائب.

هذا التباس حاد. لقد ارتبطت حدثة الشعر بالتكوين البصري وعلاقات الظل واللمس الخارجى والذبذبات والبهجات، هذه العناية باللامسة والطبيعة الحسية التي تتلاهب بالفرع\* تحيى إليك أن معالم الإدراك التي تتجاوزها لا تغلّ من فصول. بعض الشعراء يغالى في طلب التهشم والتناثر ويكاد ينسى أن هذا خطأ في الإدراك، لكن الشعراء قد يحذفون أبعاداً غير قليلة من أجل رفعة العرشة والاضطراب واللمس والحركة الزائفة. اليس من حقنا أن نقول لهم إن هذا هباء للوعى؟

إننا نضحى أمام تجارب صعبة لم نلقها ونحتاج في الوقت نفسه إلى السؤال، السؤال الدابع من مسئوليتنا نحو قضية وعى أصبح واكمل. إننا لا نكر العوائق ولكننا

لا نعبئها. إننا نلتمس أولاً تصلّق ذواتنا لا تكريم العوائق.

من حق الشعر والنقد أن يناقش مقدار ما نحذفه وما نحتاج إلى إضافته. إن حرية الشعر لا تتم دون الإثراء. إن الدعوة إلى الحدثة يجب أن تقدر الخسارة ونحن الإشباع.

يجب أن نكون صرهاء فنحن لا نابه كثيراً بملاحظة تكاليف الاختيار. لقد أصبح النفي الحاد علامة الحرية. قد تكون حرية الشعراء خصاماً سطحياً وقد تكون خصاماً ناضجاً. إن نضج الحدثة أو الحرية لا يستغنى عن ملاحظة الأطراف المتباينة.

بعض الشعراء يقررون ما يشاؤون تقريراً حاداً. لقد نسينا أن الأفكار حوار، وأن الحدثة ليست بمعمل عن الجمع بين علاقات متعددة. الحدثة تساؤل، التساؤل الثرى لب الحرية.

إذا كان لكل شاعر فساياه، فالقضايا لا تتصور إلا في إطار حركات متناقضة. لقد استحال الشعر أحياناً إلى بساطة وتصعب. نسبنا أن الحدثة أو الحرية من حقها أن تلاحظ التنافس بين وجهات النظر على نحو ما تلاحظ التعاون. الحرية ليست أمواجاً لا يحتويها بحر ولا شاطئ.

النزوة الشخصية ليست فناً ولا فكراً. يجب أن تتصور الحدثة في إطار حاجتنا بثقافتنا. الشعر بالمستوى ليس مجرد فضيلة أخلاقية؛

إن العثرات ينبغي أن تظلم فهماً مستقيماً. لا تملو حتى تصبح قانوناً، ولا تهبط حتى تكون شذوذاً يحارب في غير هوادة.

حرية الشعر أو أحداثه أساسها شيء من التسامح، لكن التسامح ليس نظرة مسترخية مهمة. يجب أن يناوش الشعراء والقصائد تصوراتنا واختياراتنا، مناوئة حذرة. إذا كان الشعر محتاجاً إلى التعاطف فهو محتاج أيضاً إلى الإشقاق. لا أهم أن يكون الشعر والنقد بمعزل عن الاكتراث بهموم أجيال وثقافتها.

الشعر يحتاج إلى المودة، لكن المودة كاشفة والريب بناء. دعنا نطمئن إلى أن الشعراء قسمان: أحدهما يفهم المصرية في ضوضاء الإضاءة والبناء، والثاني يوشك أن يقتصر على الثغرة أو الاختلاف والمناوأة.

هم الشعر أن يلاحظ كيف تضيق الأفاق وكيف تتسع، كيف تغضب وتكبح الغضب، كيف ننسى وكيف نذكر. هم الشعر والنقد أن يميز بين ما هو مشر وما هو نزوة. إن اللعب بالكراهة والعزلة يجب أن يُصرر، فالضمام وسيلة للبناء، والاختلاف خطوة نحو التوافق، والتوافق أكبر من أن يستغنى من شاعر أو ناقد.

لكن الشعراء تستهويهم أحياناً أنظمة النقد المغلفة، جعلوا شعرهم حرفة كالصرفة التي يصنعونها بعض النقاد. من حقنا في تناول الشعر المعاصر أن نتبين أطرافاً من الجدل الحيّ وأطرافاً من الجدل الضشن. يجب أن تكون القراءة باباً للتبصر في واقعنا الفكري. يختصم الشعر المعاصر بعضه مع بعض اختصاماً.

انظر إلى هذه الكلمات التي قالها وليد منفي:

من يتذكر الآن المدي

دنت المياه على الصخور

تشابهه الأصصان في فوضى الرياح؟

هذه مسافة شاعر لغيره من الشعراء. هذا لون من إنكار المدي الذي ذهب إليه بعض الشعراء. الشعر أكثر انفعاماً. بعض الشعر بعبارة واضحة ينسى البشر البشر من خلال الصخور والأصصان والرياح. لكن هذا الشعر يلقي من الشعراء ويلاً كثيراً. لنقل إن بعض الشعر المعاصر أوضح انتماء لماضي الشعر وما صنع صلاح وحجازي.

الشعر المعاصر إذن قد يقبل على الحياة والسذاجة ونقاء القلب. لكن بعض الشعر يشبه:

صخرة تدحرج من جبال اليأس

من الممكن أن نستمتع بهذا الحجر إذا فهمنا عنه. الشعر المعاصر عالم متضارب يحتاج إلى الدرية وسعة الأفق، يجب ألا تستبد بنا الكراهية ولا المحبة. لكن قدراً من المحبة يضفي السبيل دائماً. لقد عمدت ما استطعت إلى البحث عن إطار الثقافة الواسع من أجل كشف الجدل الذي يقوم بين الأطراف. النص متفتح بطبيعته يلفتك إلى نفسه ويفريك بتجاوزه. ليس تجاوزه إلا ببنا أصليا لأهميته. القصيدة تضع يدنا بطريقة ما على شيء يهم ثقافتنا. ثقافتنا هي حاجتنا العقلية والروحية. نحن والرسالة. لا تستبين قوة النص إلا من خلال قدرته على تحريك الذاكرة الجماعية. النص بعبارة واضحة منفصل متميز من ناجية، موصول مثير من ناجية، موصول بأصنافنا وتاريخنا ولغتنا.

من حقنا أن نسأل البساطة وأن نجعلها استخلاصاً نقياً لتكوين ثرى. من حقنا أن نرسي دعائم المتعة. لا تنفصل هذه الدعائم عن ذاكرتنا، واشتغالنا بالجد من الأمر. تأويل القصيدة يهتج بإبراز موجة في سطح البحر.

لكن للشعر المعاصر رغم كل هذا الشطط يملك قدرات غير قليلة، ويحاول بعضه بعضا مناوشات كثيرة. هل استائن القارئ في أن أروي له هذه القطعة :

على أروع

من أن صلته عينين

تطلعن

على خارطة الكون

عبر رجاء النظرات الطيبة

وعلى خارطتي

عبر النظرات العجلى

وعشيم الكلمات الخجل

وسيرك منان ؟

(سعدية مفرح - ديوان فتيب فاسرج خيل ظنوني من

٣٥)

هذه كلمات عذبة تطاول وتناوى كلمات أخرى خشنة مهتاجة جريئة مغلوطة. هذه كلمات فتاة إلى فتيات أخريات وفتيات أخريات من صنائع الشعر. أعلم أن الشعر أنماط. وأن المقارنة مفسدة، وأن الحياة العنصرية تنهش أجساد شعر كثير وعقول شعراء كثيرين. ليس من حق المرء أن يختار شيئا في عصر يتباهى فيه كل امرئ بأنه صانع الحياة، أوتي ما لم يأت الأولون، ألا ترى في كلمات سعدية جمال تولد المرأة التي تؤثر نظرات عجلي وكلمات خجلي وفيضا صامتة من الحنان، ألا ترى كلمة الحنان قد أخذت مكانها دون كلمات أخرى أكثر من

الجرح والتجريح والمباهاة؟ ألا يمكن أن نجيب مثل هذا الشعر دون خوف ولا تردد؟ ليقبل من شاء ما شاء في حظ الحداثة والجور ونهش الحياة. لنقل نحن أيضا هذه ترانيم التلل والعزة وغض البصر والحذف والعطاء الجم التلقائي الذي يوسع المودة والفتنة ويجعلهما حناناً. ألا ترى قوة النظرات الطيبة التي تقصص الكون ليتضح كل شيء غامض يصيبها قدر من الحياة والاستفزاء؟ ألا ترى (خارطة) امرأة مجمل أروع من خارطة الكون. إن الناس يحدقون ويستعينون على أبصارهم بما يشاهدوا ويوسع أمانها فلا يدركون من خلال هذا روح امرأة، ولا يقيمون من خلال التأمل الذي استعان بجراة النظرات الطيبة وزنا لما دونها من نظرات إنسان يكتفى بالموضوعة والخجل والحنان. هل تقمت الشاعرة على الناس طرق نظرم إلى الكون؟ هل دعت في تواضع وريب وخجل إلى تصحيح النظر إلى الكون؟ هل دعت إلى غض البصر عن الكون حتى يكون أجمل وأبقى وأعمق حضورا في النفس؟ هل أحييت الشاعرة ثلثا عريضا عريقا من الحياة للدفون في الأعماق؟ هل استطاعت أن ترمي نظرنا إلى الكون بالقصوة والانفصال والرغبة في الإخضاع أو السيادة؟ أما أنا فليس من حقي أن أكتب الإعجاب بهذا اللون من التناول تحميم فيه الشاعرة وتقبل، تمتزج وتخفف عزتها، تجعل أنوثتها بالفهم والتفلسف وتهم الرجل والشعر اتهاماً لعل الناس يفيقون. أجمل الحرية ما كان إضافة لأخذاً، ما كان حياة لا تبرجاً، ما كان ذكاء لا تعففاً عن الذكاء والتأمل. لست أرفض لنفسى أن أتجاهل حظ هذه الكلمات من العمق. العمق حياة وخجل وذوق من العجلة. النقة الفاحصة إذن أسمى فهمها إسامة وسط ضياع الحنان. كيف السبيل إلى فهم دون أن يفهمك الحنان.

للمساهمة التي تمتلئ بالوجوه من أجل أن نسرف في إثبات شيء بطريقة أدل على الفقد؟ هل حيل بيننا وبين أن نكون بشرا أسوياء نقدر إعجاب الآخرين بنا إذا لم يفكروا في امتلاكنا؟ اليس القاع العضوى «القدس»؟ ظلما أى ظلام لقد أتسى بعض الشعراء والشاعرات حظ الحيوان من التلطف والعلو على نفسه في احتضات الضرورة والدعاء. الأثوة عند سعدية ظرف وفهم وعلو وثقة وبناء.

الشعر للعناصر إذن يخاصم بعضه بعضاً لا تهاين .

دون أن تسرف في استعمال العينين؟ اقتصت الشاعرة من العينين والامتلاك وفكرة الإطلال ذاتها. الروعة أن تتحلل من قوة الجسد الضارية من الخيال والنظرات الملوية». الروعة بحث عن إيقاع يرسمه الضجل والمضى. إيقاع لا يفتته إلا الحنان. والحنان سيول لا إيقاع. فرط الاهتمام بالإيقاع يؤدى إلى فهم آخر لا تجنده هذه الكلمات. هل العمق هشيم حى وسيول؟ هل الروح القديمة التي تتحف عنها الآن جديرة بفهم آخر حديث لا يخلو من دقة المعاجل والعاير والخجول؟ هل تنكرنا

## الهوامش :

« ربما كان شيء من هذا ما تتلوى بعض تراثنا الشعرى الذى أعجب عبدالقاهر والبلاء من بعده. يكثرني الإعجاب بالرمشة والرمشة والندبة بقر الشاهر القديم :

والشمس كالمرآة في كك الأثل

وقول ابن المعتز :

وكان البرق مصنف قار

فانفتحا مرة وانقباضا

وقول الشاعر :

كان في غدرانها.

حواجبا ظلت تطف

وجدير بالذكر هنا أن استنادنا أمين الخولى كان يكر بالهجوم على هذه النماذج وما يجرى مجراها. لعله كان يصدر في ذلك من روح المومر بنهضة الجماعة. إن مواقف الشعراء تتم عن علاقتهم بالوجدان العام الذى ملا عقول الرواد.

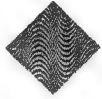
لكننا الآن نجد متسما من تذكر للنماذج القديمة في الشعر القصصى والشعر الذى يكتب بالعامية. كانت العامية مسرحا لتوكيد الحاسة الجماعية. وهى الآن تستخر لارتعاش مصباح. واتساع النظرة. وانكشاف الخيال ككذبيات ووضعات بصرية. (راجع الأستاذ جمال القصاص فى تعليقه المفيد على قصيدة عامية ص ٣٧ - مجلة الثقافة الجديدة مايو ١٩٩٥).

فى الكلام بهجة بغضيا لثبات أو إشادة قوية بالتغيير الحسى للارتعاش :

النظل يكبر / والخيال يضمور / واليمين سيف ...

الجسم شامد قبر / بين الشمس والضماح / النطل يكبر / والخيال يذوب . المرأة فى المرأة .

قد تعجبنا طريقة الإدراك أولا. ولا ثبات أن تفكر بعد قليل فى معنى الولع بها .



# AMERICA, AMERICA!

١٠

يا ربّ، احفظ أميركا

موطني، موطني اللذيذ....

God save America

My home, sweet home

الجنرال الفرنسي، الذي رفع الراية مثقلة الألوان  
على «نقرة الصلمان» حيث كنتُ سجيناً، قبل ثلاثين عاماً...

في منتصف الاستدارة تلك

التي قصمت ظهر الجيش العراقي،

الجنرال الذي يحب نبيذ سانت إميليون

سُمّي «نقرة الصلمان» حصناً...

الجنرالون لا يعرفون من أديم الأرض سوى بُعدين:

---

ما نأ، حصنٌ  
وما أنيسطه ساجهُ  
يالجهل الجنرال!

لكن دليراسيون» كانت أعرف بالتضاريس  
فالفتى العراقي الذي احتلَّ صُنحتها الأولى  
كان متفهمًا وراء مقود الشاشة  
على طريق الكويت - صفوان  
بيئما أجهزة التلفزيون: غنيمة المهزوم وهويته  
كانت سليمة في الشاشة، كأنها في واجهة مخزن  
بشارع ريفواي.  
القنبلة النيترونية ذكية جدًا  
إنها تميز بين «هو» و«هويته»

٢٠

يا ربُّ، احفظ أميركا  
موطني، موطني اللذيذ....  
God save America  
My home, sweet home  
Blues  
كم سامشي إلى ساكرمانتو  
كم سامشي إلى ساكرمانتو

---

---

كم سامشي لأبلغ بيتي  
كم سامشي لأبلغ بنتي  
كم سامشي إلى ساكرمانتوا

منذ يومين، لم يسر في النهر مركبٌ  
منذ يومين يومين يومين  
يا عسلي، كيف أركب؟  
إنني أعرف النهر  
لكن، ولكن، ولكن، ومن قبل يومين  
لم يسر في النهر مركب

لا. لا. لا. لا. لا.

لا. لا. لا. لا. لا.

الغريب يخاف

لا تخف يا جويادي

لا تخف من ثواب البوادي

لا تخف فالبلاد بلادى

لا. لا. لا. لا. لا.

لا. لا. لا. لا. لا.

الغريب يخاف

---



- ٣ -

يا رب، احفظ أميركا

موطنى، موطنى اللذيذ....

God save America

My home, sweet home

أنا أيضاً أحب الجبيز والجاز وجزيرة الكنز

وبغاء جون سيلفر ونوافذ نيو أورليانز

أحب مارك توين ومراكب المسمى وكلاب

جاك لندن أحب لحية والت ویتمان وكتيبة

إبراهيم لنكولن<sup>١</sup>.. أحب حقول القمح والذرة

ورائحة التبغ الفيرجينى لكن لست بأمريكى

أيكفى أننى لست بأمريكى حتى يعينى طيار

الغائتم إلى العصر الحجري؟

Back to stone - age

لا البترول أريد ولا «أميركا» لا القيل أريد

ولا الحمار أترك لى أيها الطيار بيتى المسقوف

بالسقف وقنطرة الجذوع لا أريد البوابة

الذهبية ولا ناطحات السحاب أريد القرية

لا نيويورك لماذا جئت من صحراء نيفادا

أيها الجندي المسطح حتى الأسنان؟ لماذا

جئت إلى البصرة البعيدة حيث السمك

يبلغ عتبات البيوت؟ الخزائير لا ترعى

---

هنا لدى فقط تلك الجواميس تمضغ  
كسلي نيلوفر الماء اتركني ايها الجندي  
اترك لي كوخ القصب الطالئ وحرية  
الصياد اترك لي طيور المهاجرة وخضرة  
الريش خذ طيور الحديد الزمجرة  
وصواريخ توها هوك لست الخصيم  
انا المخوض حتى ركبتي في منافع الرد  
اتركني ولعنتي  
لا اريد قيامتك.

• ٤ •

يا رب، احفظ اميركا  
موطني، موطني اللذيذ....  
God save America  
My home, sweet home  
  
اميركا!  
لنستبدل هداياك  
خذى سجاارك المهرية  
واعطينا البطاطا  
خذى مسنن جيمس بوند الذهب  
واعطينا كركرة مارلين مونرو.  
خذى حقنة المخدر الرمية تحت شجرة

---

واعطينا زجاجة المصل.  
خذى خرائط المسجون النموجية  
واعطينا بيوت القرى.  
خذى كتب ميشريك  
واعطينا ورقاً للقصاصد التي تهجوك  
خذى ما لا تملكين  
واعطينا ما نملك.  
خذى أشربة البيرق  
واعطينا النجوم.  
خذى اللحية الافغانية  
واعطينا دلحية والت ويتمان الملاى بالفراشات.  
خذى صدام حسين  
واعطينا إبراهيم لنكون!  
او لا تعطينا احداً.

- ٥ -

الآن  
أنا أنظر عبر الشرفة  
عبر سماء الصيف، الصيف الصيفي،  
دمشق تنور، مدوخة، بين هوائيات التلفزيون  
ثم تنور، عميقاً، فى حجر الأسوار  
وفى الأبراج

---

---

وفي أرابيسك العاج،  
تغور، بعيداً، عن «ركن الدين»  
وتغيب عن الشرفة...  
.....  
.....  
.....

والآن  
أتذكر أشجاراً،  
نخلة مسجدنا في البصرة، في أقصى البصرة؛  
منقار الطير  
واسرارُ الطفل  
ومائدة الصيف.  
النخلة أذكرها  
ألمسها، وأكنُّ بها، حين هوت سوداء بلا سقف.  
حين هوت قطرة من نُحتِ البرق.  
وأذكرُ فعل التوت  
يومَ قهاري، يتقصف، مذبحاً تحت الفاس...  
ليمتلئ الجدولُ أوراقاً  
وطيوراً  
وملائكةً  
ولمّا أخضر...  
أذكر كيف أساقط زهرُ الرمان على الأرضة

---

---

(الطلاب يقولون تظاهرة العمال)

.....

.....

.....

الأشجارُ تموت

مهنمُ

دائخهُ

لا واقدهُ

الأشجارُ تموت.

٠٦٠

يا ربُّ احفظ أميركا

موطني، موطني اللذيذ....

God save America

My home, sweet home

لكننا لسنا أسرى، يا أميركا

وجنودك ليسوا جنودَ الله...

نحن، الفقراء، لنا أرض الآلهة الغرقى

آلهة النيران

آلهة النيران

آلهة الأحرار المجبولة صليصلاً ودماً هي أغنية

نحن، الفقراء، لنا ربُّ الفقراء

---

---

الطالعُ من اضلاع الفلاحين  
الجائعُ  
والناصحُ  
والراعي كل جبين...  
نحن الموتى، يا أميركا  
فليات جنودك!  
من يقتل ميتًا يبعثه...  
ونحن الفرقى يا سيدتى  
نحن الفرقى  
فليات الماء...

دمشق ٢٠ / ٨ / ١٩٩٥



## «عش ليلي»



(أنت - بطبيعة الحال - تريدني أن أقص عليك الحكاية من أولها . من الممكن أن أفعل ذلك ، ولكنك تبدو متعجلاً ، لهذا ، فساأول أن أذكر لك بعض الوقائع - في إيجاز - حتى لا أضيع وقتك فيما لا جدوى منه .)

لما رايت نفسي متسكفاً في جميع الشوارع والحدائق ، أهب على وجهي كالكلب الضال ، قلت : إنه لا يجوز أن اظل هكذا مدى الحياة ، وما كنت أطلع إليه قد تبدد ، فحتي القراءات التي حشوت بها رأسي - وكنت أعول عليها الكثير - لم تعد تنفع في شيء إطلاقاً ، وصرت ومن لم يقرأ حرفاً واحداً ، سواء بسواء ، في الواقع ، ما كنت أطلع إليه لم يكن واضحاً في رأسي تماماً ، كانت مجرد أفكار مشوشة ، ولعل السبب ، هو تلك الوحدة التي كنت أعاني منها . إنني بصراحة إنسان وحيد ، وحيد بدرجة لا يمكن تصورها ، ولأنني لا أريد أن أشرح لك حالتي بالتفصيل ، فلأننا مضطرون أن أدعك تتخيل مدى ما يمكن أن يعانيه إنسان وحيد . إذن ما العمل ؟ هل أنطوى على نفسي وأقبل هذا الوضع ، أم كان عليّ أن أغيره ؟ جاءتني فكرة بسيطة جداً ، وربما كانت غير مألوفة . ولكن ما الذي كان في مقدوري أن أفعله غير ذلك ؟ ما إن استقرت الفكرة في رأسي ، حتى توقفت عن السير . هذا ما عولت عليه : صوت النظر لمن يمشون أمامي ، ورحمت أحملق في عيونهم . التقت عيناى بأكثر من واحد ، كان كل منهم يعضي إلى حال سبيله ، دون أن يعيرني أدنى اهتمام . تسألني ، ماذا كان غرضي من ذلك ؟ لم يكن لي غرض محدد ، ولكن الفكرة التي وضعت في ذهني هي ماذا لو استطعت أن أعقد صداقة مع أي مخلوق ، صداقة

(\*) هذه هي القصة الأخيرة التي تلقيناها من الأديب الرفيق مصطفى أبو النصر ، قبل أن توافيه المنية يوم ١١/١٩ . نسأل الله له الرحمة الواسعة ، ولأسرته ومحبيه جميل الصبر .

برينة، لا غرض من وراثتها؛ وهكذا دُفِّر أن أظل متمسكا بفكرتي إلى أن التقت عيناى بعينيتها. ربما كانت جميلة، وربما كانت ذات جانبية خاصة، ولكن هذا ما حدث. مائنسى انا فى ذلك؟ فعلاً، أنا نظرت إليها فى الأول، كانت مجرد نظرة، وكانت تستطيع أن تشبع بوجهها عني لو أرادت، وفى هذه الحالة، ما كنت أستطيع أن أفعل شيئاً، ولكنها لم تفعل، تعدت أن تليل إلى النظر، بل لقد رايت على وجهها دعوة صريحة. ماذا تظن بى؟ هل أنا مجرد من الشعور، متبلد الإحساس، أم بلغت بى الوقاحة، ألا اللى دعوة امرأة على قدر من الجمال والجانبية؟

(الاسباب كثيرة ومتنوعة، وتستطيع أن تتركها بذكائك. لا أريد أن أسهب وأغرقك فى الوصف، فذلك يخرج عن مجال اهتمامك، فانت لا تريد إلا وقائع صلبة، لا يمكن كسرهما، وهذا ما سوف أذكره. ولتأكد من أننى صادق فيما أقوله، ولماذا أكذب؟ ثم ما الذى ساجنيه فى النهاية؟ لقد وقعت الفأس فى الرأس، ولا حيلة لى.)

على أية حال، رايت أنه من الملائم. فى هذه اللحظة - أن أبدر وكأننى أحد الامراء السابقين، ولم يكن ذلك - بالطبع - ميسوراً، ولا أنا ممن يمتلكون القدرة على التظاهر، ولكن ما رأيك؟ لقد اصطادت الصنارة السمكة، على الرغم من أن الصنابير كانت كثيرة، ولكل يتهافت على صيد سمين. تبع ذلك مناورات كثيرة، فأخذت نفسى بالهزم والإصرار وقلت: انت شاب، ألا يكفى هذا؟ فى الواقع كان يكفى وزيادة. وحين استطعت أن أقرب، كانت الطرق ممهدة، فلم أجد أية صعوبة فى الولوج إلى المحراب.

(ماذا؟ هل اتكلم بطريقة لا تعجبك، أم أن ما أقوله خارج عن الموضوع؟ ربما. ساندخل فى الموضوع مباشرة.)

كانت الغرفة التى على السطح، أنت تعرفها طبعاً، لقد عايتها. مجرد غرفة صغيرة، ذات شباك واحد يطل على خرابة تآوى إليها فى الليل القطط والكلاب. وعلى الرغم من أن هذا المنظر لم يكن مما يمتع، إلا أننى كنت أجد فيه السلى. كنت أنظر إلى ذلك كله، بعين باردة، باردة تماماً. الكلاب هى الكلاب، والقطط هى القطط، ولا شئ سوى ذلك، وربما كانت وحدتى، أو أى دافع آخر لا أدريه، ماجعل من مثل هذه المواقف متعة لا حدود لها. هذا ما كان من أمرى، أما بالنسبة لها، فانا لا أستطيع أن أفهم - حتى الآن - ما حدث بالضبط، فى تلك الليلة المعهودة. كنت أطل من الشباك، وكانت البيوت التى تراجعتنى، قد أغلقت شبابيكها، لمجرد أن تحجب عني - أنا بالذات - الرؤية. ولكن هذا لم يعد يعنينى، فقد كنت أشعر بالامتلاء. كان الكنز قد كشف لى عن مكانه، وصرت أعب منه ما أشاء من جواهر مكونة، كلاً سحنت الفرصة، أو بالأحرى كلاً وغب صاحب الكنز فى ذلك كانت لحظات مسروقة من الزمن، يحدث. فى أثنائها - انجذاب من كلا الطرفين أحدهما نحو الآخر، دون أن يكون لهما إرادة فعلية فى ذلك. فى هذه الليلة التى علا فيها النباح والماء، كنت أشعر بأن شئ شيئاً ما سيقع، حدس داخلى، جعلنى أثقلت قللاً، حتى كانت تلك اللحظة التى لمحت شبحها يقترب. كانت الخطوة للمضروعة قد بدأت تتخذ مسارها الطبيعى، أو قل المقدّر. من جهتى لم أكن أستطيع إلا أن أنتظر، أنتظر فقط، لأن ما حدث بعد ذلك، لم يكن قد حدث بعد، وما كان لى أن أعلم عنه شيئاً.

(لماذا تنتظر إلى هكذا؟ هل تريد أن تستوضح بعض النقاط، أم أن ما أقوله يبدو غير مفهوم؟)



فى البداية، كانت الإشارة من يدى، فضلاً عن نظرات عيني، لا تعنى إلا اللحظة العابرة، غير أن ما حدث - تعلم طبعاً - كان عكس ذلك تماماً.

(الآن ، وأنا أقص عليك، أرى أنه من المستحسن، ألا استغرق فى تفاصيل، ربما لا يكون لها ضرورة، سأتارك ذلك لمصافقتك وحسن تقديرك للأمور).

ما كان لى أن أفعل غير الذى فعلت. كان التقاهم بيننا تماماً، وألاً لما معنى أن تأتى بقدميها إلى؟ هل كنت أحلم فى نومي، أم أن ما رأيته كان من قبيل أحلام اليقظة؟ لقد شككت فى حقيقة الواقعة أمامي، فبدأت أقترب منها - فى جذر - كما أقترب من طيف يتمثل أمامي فى سواد الليل البهيم، ولكن الحقيقة المجردة كانت أوضح من أن تنكرها العين. كانت تقف أمامي بكيانها كله، واقع لا يمكن الشك فيه، ومع ذلك اقترتبت إلى نفسها، لاتأكد، لأقرن بأنها قد صارت - فعلاً - ملك يدي. نلت عنها ضحكة كخبرير الماء، ودفنتى إلى وعيى، ولكنها راحت تلاحقنى وتلاحقنى، وكان شعرها الأسود الناعم، يتسدل على ظهرها كحبة تتلوى. كان ذلك بالنسبة إلى غير محتمل، أو ربما كنت أعانى من.. ماذا؟ هل انزلق إلى وصفها؟ لا أريد ذلك، فقد انتهى الأمر كله، وأنت تعرف باقى التفاصيل.

حينما احققتنا الفوقية، كان من الممكن أن يسرد كل منا حياته للآخر، إن صديقاً وإن كذِباً. من ناحيتى، رأيت أنه لا يجوز لى أن افتتح صدرى لتطلع على مكونات ذاتى حقاً - منذ لحظات - كنا جسداً واحداً، جسداً متلاحماً، انصهرت فيه الشاعر والأحاسيس. نسى كل منا نفسه، فعشنا زمناً بدا وكأنه خارج عن نطاق الوجود، وصارت الدنيا وما فيها عدماً لا نعلم عنه شيئاً، ولكن بعد أن انتهى كل شيء، بدأ الوقت ثقيلاً مترهلاً، وصارت اللحظة دهرًا كاملاً.

(أنت معنى طبعاً، فى أن ذلك لا يدخل فى الموضوع، ثم ما فائدته الآن؟).

الذى حدث بعد ذلك، هو أن الكلام قد سرقنا، أذكر - الآن - أن ما دار بيننا من حديث، كان مجرد حديث عادى، ذكرت لى شيئاً من حياتها ولم أكن فى حاجة إلى سماع ما تقول، كنت فقط أنظاهم بالسماع، لأن على كان شارداً فى حكاية أخرى. حين ذكرت - فى سقطة لسان - أن لها زوجاً، استدركت بسرعة قائلة كان لها زوج نظرت إلى فى لقور، وأرخت جفنيها وهى تسألنى، إن كنت أصدق أو لا أصدق. فى هذه اللحظة، استولى على إحساس غريب. وبدأ القلق يساورنى. لم يكن شيء فى يدي، ولا كنت أستطيع أن أجزم، ولكن شعوراً داخلياً أخذ يتنامى فى أعماقى، حتى لم أعد أعى ما تقول. تركت السؤال معلقاً، لم ألق، وما الذى كان يعنينى من الأمر كله؟ حدث ما وقع بيننا فى بساطة شديدة، حتى خيل إلى أن ما ذكرته لم يكن إلا من قبيل الخيال الجامح، أو محاولة لاستثارة عواطف لا ضرورة لها.

(أظن، أن ما قلته يكفى، فانت تعرف ما حدث بعد ذلك. ليكن، لماذا تصر على أن أذكر اللقاء إنه ليس لقاء بالمعنى المفهوم، لأن اللقاء لا يكون إلا باتفاق، وبموعد سابق. هذا ما لم يحدث. هل يمكن أن تسميه لقاء؟ على أية حال، لن نختلف على التسميات، لأنها مجرد تعاليد لغوية ألفناها، وهرجنا عليها دون أن نعى معناها الصحيح).

(أنت منهش طبيًا، ومع ذلك فقد رات الكتب، وسألتني إن كنت أنا صاحبها، أم أنني وجدتتها هكذا؟). أنا صاحبها، ولقد قرأتها، ولكن ما فائدة ذلك الآن؟ كل ما أفدته منها هو تلك الحلقة في تحديد معنى اللقاء. ولكن لندع ذلك الآن.)

كانت المفاجأة غير متوقعة، وهي في الوقت نفسه غير معقولة. كيف استطاع أن يعرف؟ من المؤكد أن تاريخًا طويلًا قد اندثر قبل أن يستطيع رؤية الحقيقة ماثلة أمامه. لقد عينا عن العيون التي كانت ترصدنا. وفي البداية، عند المواجهة، كان الأمر غير مفهوم، ولقد حاولت أن أعبر العقبة، ولكنني لم أستطع، فوقفت مذهولاً عند الحد الفاصل بين التقدم والإحجام. حاولت أن استوضح منها في وضعة إلا أنها كانت بعيدة، وربما لم تكن موجودة أصلاً. لقد أخفقت، أو تورأت وراء شيء ما، ما الذي كان يمكن أن أفعله في هذه اللحظة؟ أي تعقل كان مستبعداً، لأنه لم يكن في مقدوري حتى أن أصدق. هل يدعي كذباً، أم أنها الحقيقة؟ لو أن الموقف تجمد عند هذا الحد، لهان الأمر، ولكنه استطاع، حتى لم يعد في قدرة إنسان - أيًا كان - أن يكبت مشاعره. فما بالك بي، أو به أيضاً؟ لم تعد للكتب المخصوصة فائدة. لم تمدني في الماضي بما أريد، فهل تفعل الآن؟ يقدمه ركلها، لأنها كانت الحاجز بيني وبينه انطلقت مني صرخة، على أثرها، ارتدت قدمه وكأنه قد ارتكب جرماً. ظننت أنها الشجرة التي ربما لا تنقطع بيننا؛ هل يشعر بمدى فداحة ما فعل، أو ما سوف يفعل؟ يبدو أنني كنت مضطرباً، وكان تقديري خاطئاً. إذ ما أن تراجع خطرة، إلا لينقض خطوتين أو ثلاثاً. وعندئذ، تبددت جميع الأوهام، وصارت الحقيقة ماثلة أمامي. لا مفر من الدفاع، حتى ولو كان مجرد دفاع شكلي، ومحاولة لإثبات وجوده، لم يعد له - في الواقع - أي وجود. النتيجة كانت معروفة، أو هي مقبولة من قبل.

كانت قد سيطرت على لحظة مكابرة. غرور قوة وهمية، حاولت أن أقف على أرض ثابتة، غير أن فشلي كان مؤكداً. فبرحت أتواري، كما لو أنني عورة يجب أن تخفى عن الأنظار. ما الذي بقي لي بعد ذلك؟ لماذا لا يحمل خطيئته ويهرل؟ كنت هاماً، فالقطة العمياء، ظهرت فجأة، كانت تريض في مكمنها، ثم ظهرت فجأة. فتحت عينيها عن آخرهما. صارت مبصرة، وبمخالبها أرادت أن تغمض وجهه، إلا أنه كان أسرع حين حسم الموقف بدوى الطلقات. كان نصف المناسبة قد انتهى أمره، أما النصف الآخر، فقد ظل جائماً حيث هو، يقيم فرصة للخلاص. حدث ذلك كله أمامي، في أقل من لح البصر، وكانت الصورة قد تلطفت بالدماء، وصارت الأشياء من حولي حمراء قانية، يشوبها سواد معتم. هل بقيت على هذه الحال فترة طويلة، أم خيل إليّ؟ لا أستطيع أن أجزم بشيء. كانت الأرض قد انخسفت بي، ومن خلال رؤية غائمة، رايت تلك اللشود المراكبة، وقد أخذت تند تهاجاً..

(لا أفنك في حاجة إلى سماع شيء آخر مني. لقد قلت ما فيه الكفاية. أم ترى، ستطلب مني أن أقص عليك الحكاية - مرة أخرى - من أولها؟).

حررت مقالاً له «إبداع» [أكتوبر ١٩٩٥] بعنوان «رؤيتي لعبدالرحمن بدوي». وفي الشهر التالي [نوفمبر ١٩٩٥] نشر الصديق العزيز الأستاذ محمود العسالم نقداً للأفكار الواردة في مقالتي بعنوان «عبدالرحمن بدوي... ذلك المجهول» ومزية نقده أنه إثراء للحوار الفلسفي.

يبدأ مقاله بمناقشة السؤال الذي طرحته في نهاية مقالتي وهو على النحو الآتي:

لماذا نوقف كل من بدوي وهيدجر عن استكمال بنائه الفلسفي؟

وكان جوابي على هيئة سؤال:

هل السبب في الأساس

واكتفيت بطرح هذا السؤال من غير جواب، وقد ارتأى الأستاذ محمود العسالم أن جواب هذا السؤال وارد في مقالتي على النحو الآتي:

«ولكن بعد انتحار هتلر لم يستكمل كل منهما (يقصد هيدجر وبدوي) مذهبه الفلسفي. وعلى هذا فالأساس الذي ترفق بسببه كل من بدوي وهيدجر عن استكمال كل منهما لبنائه الفلسفي - في رأي د. مراد - هو انتحار هتلر جسدياً فانتحرا هما فلسفياً، أو بتعبير أدق، الأساس هو نازيتهما المنتحرة بانتحار هتلر. فلسفتهما هي فلسفة تتجسد فيها «أراء النازية» كما يقول د. مراد في مقاله».

بيد أن هذا الجواب الذي ارتأه الأستاذ محمود العسالم ليس هو الجواب الوارد في ذهني، ذلك أن المقصود بلفظ «الأساس» الوارد في السؤال هو الأساس

## أزمة مشروع



عبدالرحمن بدوى

عن معنى الوجود العام. وهذا السؤال - في رأى هيدجر - ليس مثل أى سؤال آخر لسببين: السبب الأول أنه كان بمثابة اللغز لأبحاث أفلاطون وأرسطو. والسبب الثانى أن البحث فى الوجود العام يتقدم كل البحوث التى تتناول الموجودات على تباينها، بل يتقدم كل البحوث التى تتناول وجود الموجودات.

وقد طرح أرسطو مسألة الوجود العام فى كتابه «الميتافيزيقا» حيث يعرف الميتافيزيقا أو بالأدق الحكمة بأنها «البحث فى الوجود من حيث هو وجود»<sup>(١)</sup>. ويرى أرسطو أن هذا البحث لاعلاقة له بالإنتاج لأنه ليس على علاقة بالمنفعة أو ضرورات الحياة<sup>(٢)</sup>.



مارتن هيدجر

الفلسفى وليس الأساس السياسى، وكان بيان هذا الأساس الفلسفى يستلزم مقالاً آخر. ولكن بعد أن اجتهد الأستاذ محمود العالم فى البحث عن جواب للسؤال أصبح من اللازم توضيح هذا البيان، وهو أن كلاً من بدوى وهيدجر قد توفقت عن استكمال مذهبه لا لأن مثله قد انتشر على حد قول الأستاذ محمود العالم، وإنما لأن الاستكمال يعنى أن ينتقل كل منهما من البحث فى الوجود العام إلى البحث فى وجود الإنسان. وهو انتقال قد ألمح إليه كل منهما. بيد أن هذا الاستكمال لم يكن ممكناً بسبب أن نقطة البداية هى الوجود العام. فعنوان مقدمة كتاب «الوجود والزمان» «عرض للسؤال

ولم يأتى أنه إذا لم تكن الميتافيزيقا على علاقة بالإنتاج  
فى إذن ليست على علاقة بالحضارة، لأن الحضارة لم  
تبدأ عندما ابتدع الإنسان التكنيك الزراعى الذى كان من  
شأنه تغيير البيئة من بيئة غير زراعية إلى بيئة زراعية.  
ومعنى ذلك أن الحضارة تستلزم علاقة ضرورية بين  
الإنسان والبيئة، أو بالأحرى، بين الإنسان والكون لأن  
التكنيك الزراعى واكتبه رؤية كونية محكمة بالهة الزراعة  
والتخصيب. ومن هذه الزاوية يمكن القول بأن مبحث  
الوجود العام مبحث يعزل نفسه عن هذه العلاقة  
الضرورية بين الإنسان والكون لأن هذه العلاقة ذات طابع  
إنتاجى فى حين أن الوجود العام لعللاقة له بالإنتاج.

وفى القرن الثامن عشر نل كانتا " حثابه نقد  
العقل الخالص" على أن البرهان الوجودى لإثبات وجود  
الله هو برهان زائف لأنه يستند إلى مفهوم الوجود  
العام. واعتقد أن هذا هو السبب الذى دفع كانت إلى أن  
ينشغل بالابستمولوجيا (نظرية المعرفة) دون الأنطولوجيا  
(علم الوجود العام). ومع ذلك فقد ألف هيجر كتابا عن  
كانت عنوانه "كانت ومشكلة الميتافيزيقا" للغاية منه على  
حد قول هيجر فى مفتتح كتابه النظر إلى نقد العقل  
الخالص على أنه تأسيس لأساس للميتافيزيقا، وتسلط  
الأضواء على مشكلة الميتافيزيقا من حيث أنها مشكلة  
الأنطولوجيا الأساسية<sup>(٣)</sup>.

والحال هو كذلك بالنسبة إلى بدوى إذ أن فلسفته  
تخلو من نظرية المعرفة وتقوم على الأنطولوجيا. فهو يبدأ  
من الوجود العام ثم ينتقل إلى وجود الذات. ولكن هذه  
الذات فى نسبة مع نفسها، ولا تشعر بذاتها إلا من  
حيث هى إرادة وليس من حيث هى فكر، وتعامل مع

الذات الأخرى على أنها أدوات مهيأة لخدمتها. وإذا  
كان ذلك كذلك فالذات معزولة وبالتالي فإنها ليست  
صالحة لتأسيس فلسفة للإنسان.

وهذا ينفى التنويه بأن الأستاذ محمود العالم على  
الرغم من أنه يعترف على قولى بأن بدوى قد توقف عن  
استكمال بنائه الفلسفى بعد انتحار هتلر إلا أنه يتفق  
معنى فى قوله بتوقف المشروع الوجودى إبداعياً وإن لم  
تتوقف الرؤية الوجودية العامة.

يقول «هكذا توقف المشروع الوجودى لعبد الرحمن  
بدوى لا لتوقف قدراته الإبداعية الفلسفية وإنما لتغير  
الأوضاع السياسية والاجتماعية والموضوعية عامة من  
حواله». «اعتقد أن من بين هذه الأوضاع المتغيرة مزمنة  
النازية خاصة وأن الأستاذ محمود العالم يقر أن حزب  
مصر الفتاة الذى كان ينتمى إليه بدوى كان متعاطفا مع  
النظام النازى، وكان لديه قناعة بأن استقلال مصر  
مرهون بانتصار النازية.

وإذا ما انتقل بدوى - بعد مزمنة النازية - إلى الاهتمام  
بالتراث الفلسفى العربى الإسلامى، فإن هذا الاهتمام لم  
يسهم فى استكمال بدوى لمشروعه الفلسفى. مثال ذلك  
أن كتابه المعنون «الإشائية والوجودية فى الفكر العربى»  
ليس إلا تطبيقاً لما دعا إليه فى كتابه «الزمان الوجودى»  
حيث يبين الصلة العميقة بين التصوف الإسلامى  
والوجودية بالمعانيم التى طرحها فى كتابه «الزمان  
الوجودى».

ثم يستطرد الأستاذ محمود العالم قائلا بأن تعلق  
بدوى بالنازية وبينتشة يكاد يتضمن - رغم مسيحته  
المثالية المغالية - تطلعا إلى التنوير. واعتقد أن مثل هذا

للوجودية وجعلها مرادفة للنازية. وأنا في مقالتي لم أتحدث عن الفلسفة الوجودية وإنما تحدثت عن فلسفة كل من هيدجر وبدوي، ومدى علاقتهما بالنازية. وثمة مؤلفات عديدة تتناول العلاقة بين هيدجر والنازية، أحدثها كتابان أحدهما لهرماس بعنوان «مارتن هيدجر: الأعمال والالتزام» [١٩٨٨] صدر إثر نشر كتاب فيكتور فاريس «هيدجر والنازية» [١٩٨٧]. والآخر لهناس سلوجا «أزمة هيدجر: الفلسفة والسياسة في ألمانيا النازية» [١٩٩٣]. أما عن عبدالرحمن بدوي فلم يصدر حتى الآن أي كتاب بعنوان «بدوي والنازية».

والسؤال: لماذا؟

القول في حاجة إلى مراجعة. فالتنوير يعني ألا سلطان على العقل إلا العقل نفسه، أي معنى سيادة العقلانية في تفسيرنا للظواهر أيًا كانت. وإذا اتفقنا على أن كانط يمثل قمة التنوير فكتابه «المهين في حدود العقل وحده» كليل بالتحليل على ما نقول. أما بدوي ففي كتابه «الزمان الوجودي» يقدم الوجدان على العقل، ومن ثم يقرر أن العقل في خدمة الوجدان، وبالتالي يصبح من المنطقي قول بدوي بأن مقولتي اللامعقول واللاعالية واردان في كل من العلم والفلسفة. واعتقد أن مثل هذا القول مضاد للتنوير.

وفي نهاية المطاف يقول الأستاذ محمود العالم «أخشى أن يكون د. مراد قد قام بعملية تقليص

## المواش:

Aristotle, *Metaphysica*, tran. Ross, Oxford, 1960, 1003 ط

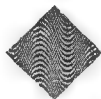
(١)

Ibid., 982 ط

(٢)

Heidegger, *Kant et le problème de la métaphysique*, Gallimard, 1953, p. 56

(٣)



## الضيوف

عادةً يدخلون من الباب  
لكنهم في المساء الذي لست أنكره  
دخلوا من أماكن نائمة.

عادةً يطلقون النوافذ  
يلقون أثوابهم فوق آخر منضدة  
ثم يبتكرون ستائر من عرق ناشفٍ  
كان يلهث داخل أبدانهم ذات يوم.

عادةً يستريحون في فُجعات البيات  
وفي صوت أنثى ارتخت عضلات أسافلها

---

فاستدارت تخفُّفُ رعشتها بالحنين

وتتركُ ما تحتها من سوائل غامضة

عادةً سوف يلتقيون إلى النور

يلحسُ أطرافهم

وانكلاءات أنفاسهم

وسواعدهم

واليدين

فيضطربون قليلاً

ويبدأ أولهم في اختيار الإطارات من الورق - الألومنيوم

داخله صورةٌ للمسيح ويتشبه وأدم والمجنونة

عند الشمال يحاول جبران أن يتنفَّسَ

عند اليمين تماماً ترغرف مائشة - الكتفان على اهبة -

تحتها رأسُ يوحنا المعمدان

ورأس الحسين

وقائمهً من روس سلالته.

عادةً يتلُفُّ أولهم

ويجزُّ بمديته رأس آدم

ثم يجرُّ الذي بعده



---

والذي بعده  
حينما تبدأ البنتُ  
تمشي على جسمها  
وتحزُّ يديها رأس عائشة - الكتفان على اهبة -  
بعدها تتساقط بعض نقاط على الأرض  
يحسبها الآخرون سوائل غامضة  
ثم تهبط من فمها  
نفحات البيان.

عادةً يدعون المُلَى في نهاية الخادم  
ويصفونها فوق مائدةٍ  
وينامون قرب المراتِ والبهجِ  
ينتظرون الإله الذي سوف يملأ  
جوف الإطارِ من الورق - الألومنيوم  
حينئذٍ  
يمسحون مياه الفتاة بأعضائهم  
ويرشونها بفتات سوائلهم  
ويأشواقهم في إلهٍ قدير على الخير والشر  
يلقونها تحت ظل الإطارِ  
ويسرق آخرهم

---

---

صرخات القدامى الوديعين من حلقها

حين ينهض

يلمس كف الإله

الذى سوف يملا

ثم يحيطونه بالهواء القليل

ويدعونه للعشاء الأخير.

عادةً يصلون إلى آخر الليل

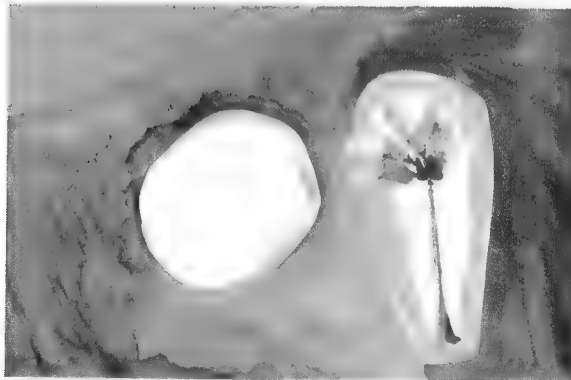
قبل وصول الصباح،

ولكنهم في المساء الذى لست أنكره

تركوا ورق الكليبتكس الملل في فسحة

تستطيع غيرة من الشمس أن تتأملها.

نشوة النشيد الكويتي  
تاويل إلى عدلى رزق الله



---

هَلَكَةُ العينِ الجَلوريةِ عينِ عَضْرِيَةِ أُخْرَى  
مَفْتُوحَةٌ عَلَى زَيْكٍ أُخْرَى. كَانِيَا مِنْ أُخْرَةٍ غَيْرِ مُحْسُوبَةٍ.  
بِيضًا، صَخْرِيَّةً، فِي قَلْبِهِ اهْتِرَاقٌ كَوْنَتِ  
كَيْلَهُ تَقَعُ بَوْرَةُ النُّظَرَةِ فِي الْجَنَاحِ، لَا فِي الْقَلْبِ؟  
وَيَرْتَكِزُ الْعَالَمُ عَلَى شَنْظِيَّةٍ مَبْصُورَةٍ وَمَهَانَةٍ؟  
عَمِيرُونَ (الْشَارُوبِيمُ) كَثِيرَةٌ مَلَأَتْ، الْأَهْنَحَةُ مَلَأَتْ، الرُّوحُ  
مَلُوءَةٌ شِسُورَةً صَبِيحًا، وَبِمَافِيَةٍ وَمَلَقِيْدَةٍ.

تَرَقَّدُ الذَّرَّةُ النَّاعِمَةُ فِي حَضَنِ الصَّدَفَةِ الْجُيْمَةِ  
لَكِنِّيَا دَرَّةً ثَوْرِيَّةً بِمَجْرَدِ أَنَّهَا تَوْجِدُ  
بِيَاضِيَا الرُّوْدِيِّ هَدَّاعٍ، وَصَدُوقَتِ مَا  
لِأَنَّهَا لَيْسَتْ مَفْلُوقَةً عَلَى نَفْسِهَا وَلَا مَصْقُولَةٌ  
مِنْ نَمٍ لَيْسَتْ مَفْرُوقَةً مِنْهَا، مَنَتِيَّةً، هَاكِمَةٌ  
بَلَى مَنَادِيَةٍ لِلْمُتَرَدِّدِ أَوْ عَلَى الْأَقْلَلِ لِلْمُسْوَإِ.

---



مائيات نحلية ٧٠ x ٥٠ سم، ١٩٩٥

الأبضاح الناصعة والشرسة واليانعة والمشملة

ملتبية وقدسية

وعشية الفواية وعشية الفضة.

عمرتها النارية لاسعة للمعين

صرغة تنجيد للشهوة معلنة غير مكبوهة

لهيبها قاطع باعمرار. هافته مرسومة للزوردية.

---

---

نهد مقطوع منصوب عين مفتوحة الرفع  
ليست المجازات سمة  
ليس سماً إلا سنم الأنساق  
قيم الشفر تكتسب ألوان الحجر والجمر  
الأعمر المخضر والأبيض المظلل إبطات التحدد  
حيوان القوق الحى ألم التحقق.  
الإثم المتكرر القديم  
شمع هداية التحرير  
اعتدام السر الفجار غصبه الجسم المستمر  
لا هاجة للغفران  
الطهرانية كاملة  
لا يبقن إلا الخط وفرح اللون

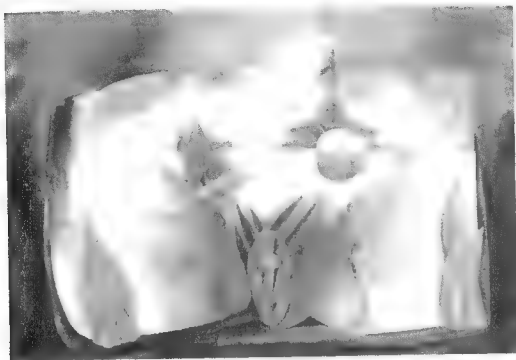
فرشة طبقات اللحم بالوانها الشمشمانية  
تبرق مثل كريستال هسدانج نصف شفافة  
سحابة القيامة  
عجينة روبا يرمنا، والراس المقطوع  
تدور به حلقات مبتسرة متعددة المراكز  
دوران تشكيلها غفر.

---

---

هذا الوعيد قانونها الخاص  
مصطفى من كل الشواهد ومافان الدعايل  
هندسة ما هو غير قابل للهندسة  
توجد المذكر المؤنث الصقر السولة عتجور أبيس  
بانتفا، الذكرة والأنونة  
وتأكدهما - كلاهما - تأكدًا لا يقين بعده





المعبد ١٠٠ × ٧٠ سم، ١٩٩٥

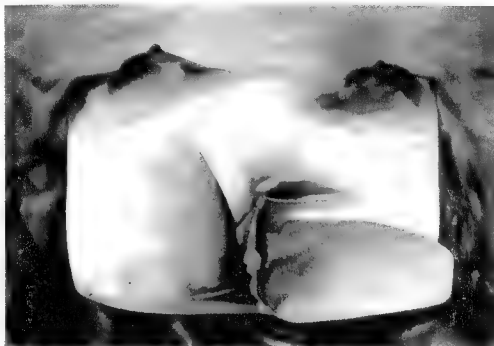
فى هذه الألوان نغير الملائكة ومجازات أطراف التنين  
رقرة التقطر الرقيق من فلقى المحارة من لوتات الطهارة  
إشعاع له طيات البطن وإنشاقات الأفخاذ  
الشماليل المسودة مخضرة الجوانب قانية وقرمزية  
ليرة همم البركان المحكومة بانضباط  
هرة بلا حدود، شأن كل حرية



---

موسيقى جنين الذرة نضجة ألف مرة  
انبثاق الضوء الضارب من غير قيد  
العمود النوراني على كرتيه محصورا  
والأنوثة السائدة، كلاهما لا يدحض  
طاقة توشك أن تنفج عالمها  
تلمه وتلمحه بنسقي موسيقى عضوية مستسرة.





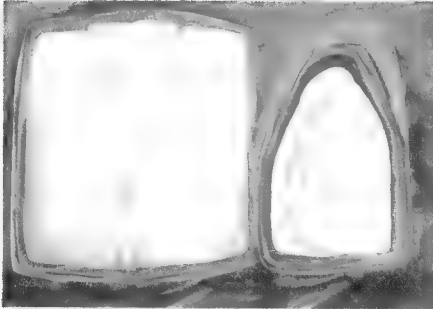
المعبد ١٠٠ × ٧٠ سم، ١٩٩٥

كيفه يمكن أن يكون سطوع النور تحتانيها؟  
كيفه يمكن أن تفقد كتلة العالم وزنها،  
دين أن تصبح - مع ذلك - شيئا آخر؟  
هل يسقط شوق الأقداس أم هو تسام بلا انتباه؟  
هو - في كل حال - ينبوع لذة النص التشكيل  
ومحط توازن الجماع الجماع

---

---

كالخضرة الحامية في قلب المرمر متصاعدة الألسنة  
شراة الورد - الفور المترعة  
انزع النديين من سياقهما التشريحى  
الربى بهما على عظام الجسد المتكسر  
يريدهما طراوة وغواية نغمية  
دوافر ومثلثات كاملة وناقصة، بوليفونية الألوان.



---

صعوبة تشكيلية في تعدد الهياكل والبررات  
وثاقه الجمع بين سموق نصص عمودية  
وبين هميمة الحشا المفتوحة، الداية بالأكواري  
همرها قرحية. صخبه تكثر الهارمونيات  
سلمية ومنتشرة  
بمكر الفن البرع المقتحم.

الأفق الأصفر المفتوح على خلغية كأنها غاذية  
على شمع لا ينتهي غير محدد بإطار  
ليس لهذا العالم - لهذه اللوحة - إطار  
لماذا إذن نعيق بنا - كالخاتم - ونحاصرنا؟  
لماذا تثبت علينا اللوحة نظرتها مثل هوة فائقة  
يحدث الأبد منها - بعين واحدة - لا نفلتنا؟

لحم الحيوان البحري الداخل السخن  
سابقاً في بحيرته المتلظية هارمة السنان  
وقد قلص من سلحه، ولزوجته  
ظلت هواجسه كلها دائمة  
شبقية مصفاة، ومحتدمة  
هارة الهوى باردة التشكيل.

---



الفتاة ١٠٠ × ٧٠ سم ١٩٩٠

---



زمر الحاياء - ١٩٩٢

---

## رجل خلف الباب



الهذا يضعون حوض غسيل الصمغ تحت نافذة المطبخ المواجهة للباب ... الكى تنظر المرأة من خلالها حتى وهى غارقة فى دوامة الصمغ المتسخة.. إلى أحد ما سيأتى من خلف الباب بعد قليل .

قالت لنفسها :

- سيأتى .. لابد أن يأتى .

ثم شق الفضاء صوت صفارة سيارة الإسعاف، انطلق قوياً ثم تلاشى مبتعداً حتى اختفى .

انتفضت لسماع ذلك الصوت وسرعان ما غاصت كنانها تحت رغبة كثيفة من الفقاعات الطافية فوق الماء . رفعت كفها فى الهواء ثم نفخت الفقاعات الكبيرة وراحت تنتظر إليها وهى تنفجر أو تنزلق فوق كفها دون أن تسقط.

ابتلعت الغسالة وجبة جديدة من الشراشف النظيفة ثم بدأت تلوكها بهزات متناوبة إلى الأمام والخلف.. نظرت مرة أخرى من نافذة المطبخ..

- لماذا تأخر؟

لقد اعتاد أن يأتى فوق سحابة من الحكايات.. لا يمشى بل يطير.. ثوبه أبيض وشعره أبيض وجلده أبيض.. عيناه العسلتان فيهما وقاحة وخوف.. تدعوه إلى عبور الجسد بدون كلام لكى ينصتا معاً إلى أوبرا الماء.. ففتبدد الوقاحة من عينيه ويبقى الخوف.

- لماذا تخاف ؟

فيديى أن الخوف حكمة.. وأن الخوف معرفة.. وأن الجاهل وحده هو الذى لا يخاف.

انهمر الماء على يديها من جديد فانزاحت الفقاعات من فوقهما وذابت فى الماء الجارى بعد أن أثارت تحت أنفها عاصفة من رذاذ طيب الرائحة.

شمّت رائحة غريبة فى البيت تشبه رائحة بخور يحترق.. نظرت حولها تبحث عن مصدر الرائحة فلم تعثر له على أثر.. إنها لا تحب رائحة البخور، ولا أحد فى البيت يمكن أن يشتريه.. فمن أين تأتى الرائحة إذن؟

طاقت فى الغرف وهى تتمهل فى مشيتها كأنها تتخشى شيئاً مجهولاً يتربص بها.. سمحت شرافف أخرى من غرفة الجلوس ثم القمتها جوف الفسالة المشتغل. ألقت نظرة جديدة إلى الخارج عبر نافذة المطبخ البيضاء الخارجية نظرة صنيعة باردة كالجليد.

تمهلت قبل أن تفتح باب الصالة ثم نكشت شعرها بيديها وراحت تحدث نفسها:

«ساقص شعرى.. نعم ساقصه.. لقد طال وتيبس وأصبح منظره يشبه كومة قش مهملة.. أريده قصيراً تحت الأذن يشبه شعر زوجة ديك دابغر فى «رقيق هو الليل».

- ماذا ستفعل المدام؟

مدام ؟

لماذا تتظاهر النسوة فى صالون الحلاقة أنهن سعيدات.. يبخن ويضحكن ويشرين القهوة برشقات متقطعة.. وعندما يجىء أوان الدفع يتلفعن عن الاعتراض على فخ الضيافة هه.. ليتلى أستطيع إدخال إصبعى فى فم الحلاق لأخرج منها تلك المدام التى يعضفها كالعلكة وأرميها على الأرض. ألا يرانى لا أدخن ولا أشرب القهوة ولا أضحك ولا أضع مفاتيح السيارة فوق الحقيبة .

اللجنة.. توافق مدير مجفف الشعر فجأة وغرق البيت فى ظلام دامس.. اشتدت رائحة البخور مرة أخرى فأحسست بالخوف وظلت ثابتة فى مكانها لا تتحرك.

«لماذا تأخر إلى هذا الوقت وتركنى وحيدة.. يعرفنى أخاف الظلام ولا أجيد إشعال الفانوس بل لا أعرف أين مكانه.. هو وحده يعرف فلماذا تأخر؟» .

سمعت صوت ارتطام قوى قريب من النافذة فالتفتض قلبها فى مكانه وحبست أنفاسها لأطول فترة ممكنة:

- أهذا أنت؟

لكن أحداً لم يجب.. ربما القطة تلهو فوق جهاز التبريد.. أو إبريق الشاي الذى وضعته على حافة الحوض قد سقط إلى الأرض.



أحست بأن انقطاع التيار الكهربائي في هذا الوقت سيجعلها تغرق في محنة الخوف بعد أن كانت غارقة في محنة الانتظار .

ماذا ستفعل الآن؟ وكيف ستنتشر الملابس على حبل الغسيل؟ مرقى ضوء سيارة مسرعة اكتسح غرفة الصلاة ثم ابتعد . لأول مرة تنتبه إلى كثرة السيارات في هذا الحي..

سيارات كثيرة جداً توقفت عند هذا البيت أو ذاك وانطلقت أبوابها تنبه الآخرين إلى مجيئها .. وكانت في كل مرة ترفع رأسها وتنتبه فتجد الباب لا يزال جامداً كالصنم يرميها بنظراته الجليدية.  
أصبحت رائحة البخور تهبج أنفها .. عطست عطسة قوية ثم قالت لنفسها:  
- يا الله ..

نهضت من مكانها بعد أن اعتادت عينها الظلمة قليلاً فسقط للجفف من حضنها إلى الأرض.. أطلقت آهة شجرة ثم وقعت حائرة لا تدري.. ماذا تفعل؟

حباً بالله.. كيف صدقت أن ما حدث لأودرى هيدوين في فيلم الأريعاء كان واقعياً .. لا شيء واقعي في هذه الأفلام مادامت تبالغ في إظهار القوة مثلما تبالغ في إظهار الضعف.. لم تشاهد في حياتها فيلماً يتصرف أبطاله مثلما تتصرف هي في الحياة أو يتحدثون مثلما تتحدث أو يضحكون مثلما تضحك.. إنهم يسألون أسئلة لا أحد يجيب عليها ويطلبون شيئاً لا يشربونه ويدبرون ظهورهم لحديثهم بكل صفاقة وقلة أدب.. وعندما يضع المؤلفون ساقاً على أخرى في الننوات المملة يقولون: إن الفن لا يحاكي الحياة وإن الفن يعيد صياغة الحياة.. وإن الفن يقدم الصورة الأمثل للحياة!!

ولكن من أين تأتي هذه الرائحة.. شمشعت فيما حولها مثل قطة جائعة ترع أنفها في الهواء فأحسّت أن الرائحة تأتي من الممر المضيء إلى غرفة النوم.. إنه لأمر غريب.. لقد سمعت صافرة الإسعاف قبل قليل ثم شمت رائحة البخور بعدما وها هي تتذكر الزوجة العمياء التي تريض بها اللص القاتل في الظلام وفكرت أنه لابد ثمة خيط يربط تلك الحبات المتناثرة التي تتساقط من حولها بشكل مزعج.

كانت أضواء السيارات تكتسح الصلاة بين الحين والآخر فتتركها مأخوذة بأفكار سوداء تحفر في روحها أخدوداً من الحزن وتقلب قلبها بقطرات متلاحقة لا ترحم.

وما هي لم تبق في البيت شرشفاً وسخاً أو نظيفاً دون أن تهضمه الغسالة حتى أصبح تل الشرائشف المفسولة أعلى من الغسالة نفسها.

سمعت صوتاً بعيداً يصيح «ماما .. ماما» تبعته ضجة مفاجئة من الموسيقى قذفها سيارة مسرعة تركت خلفها جملة أخيرة عائمة في الهواء تتحدث عن «نار» الحب.

---

تقدمت خطواتين باتجاه باب الصالة فتعثرت بسلك المجفف.. سحبته من القابس وحملته إلى غرفة النوم . فتحت الباب على مهل.. وكانت دقات قلبها تتسارع بشكل مؤذ.. تنفست بعمق لعلها تسترخي قليلاً ثم دفعت الباب إلى الخلف بسرعة:

- أنت هنا ؟

ولكن أهدأ لم يجب...

خطوة واحدة إلى أمام فاصطدمت قدمها بخصلة شعر.. صرخت صرخة قوية بدت وكأنها قد أعادت الكهرباء إلى الاشتغال :

دارت الفسالة من جديد واشتعل البيت بالضوء ورن جرس الباب .

كانت لا تزال تصرخ وخصلة الشعر تلامس أصابعها نفضت قدمها من خصلة الشعر فطار المهرج المحشو بالقطن بعيداً بعد أن كان قد سقط على الأرض بفعل انفتاح النافذة قبل قليل .

- أهذا انت ؟

وكادت أن ترفسه بقدمها مرة أخرى ولكنها تراجع عن ذلك وانحنى عليه لتعيده إلى مكانه على منضدة الزينة. رفعت عينيها عنه باتجاه النافذة المفتوحة فرأت جبل الغسيل يتأرجع في الخارج تحت صف من القمصان السوداء جفها الهواء منذ وقت طويل. أغلقت النافذة وهرعت إلى الباب لكي تفتحه وهي تكفكف دموعها على عجل لئلا يشاهدها أحد وهي تبكي.



تأثير السيرة الذاتية للكاتبة والباحثة المغربية المرموقة فاطمة مرنيسى، والتي صدرت بالإنجليزية مؤخراً بعنوان ( الحريم الداخلى The Harem Within ) عن دار نشر DoubleDay الشهيرة عام ١٩٩٤، في القارئ مجموعة من الاستجابات التي تتعدد بتعدد القراءات وتنوع الدلائل والمقتريات التي يتعامل بها معها. فالقارئ العربى الذى لا يتلقى مفهوم الحريم المثير فى العنوان بطريقة استطرافية أو طرائفية exotic كالتى تتحكم فى تلقى القارئ الإنجليزى له سيقراً هذه السيرة الذاتية الشائقة بطريقة مغايرة لتلك التى سيقراها بها القارئ الإنجليزى، أو القارئة النسوية feminist المتترعة بالفكار تحرير المرأة من «عصر الحريم» ورؤى القيود المحافظة ضيقة الأفق. فكل قارئ من هؤلاء القراء سيقراً كتاباً مختلفاً، أو بالأحرى سيميد أثناء عملية القراءة توافيق جزئيات الكتاب وتفاصيله المختلفة لينتج عبرها تصوره التناوبى الخاص، الذى يؤكد بعض تناقضاته، وينقض بعضها الآخر. ومن البداية فقد شعرت أثناء قراءتى له أن فى داخلى قارئين مختلفين يتلقيان هذا الكتاب فى أن واحد، وأنهما يستجيبان بشكل أو بآخر لكاتبتيه تصارعتا فى داخل الكاتبة وهى تكتب نصها ذاك. أولهما هو القارئ العربى الذى يثرى الكتاب معرفته بجانب مهم من جوانب الحياة فى مجتمعه العربى، وفى بلد من بلاده الفنية بترائها من المأثورات الاجتماعية العربية الخصبية. حيث يكشف له عن الآليات التفاعل بين الحياة الخاصة لأسرة فاسية عريقة، والحياة العامة للمجتمع المغربى فى مرحلة سعيه للاستقلال وبلورة هويته القومية. وثانيهما هو القارئ الذى يستهدف الكتاب فى تصويرى، وهو القارئ الإنجليزى، أو القارئ الغربى العام، وإلا لما كتبه

## فاطمة مرنيسى

تنكيك مفهوم الحريم وازدواج التلقى

وهذا ما يفتح العنوان على العديد من الترجمات، من الحریم الداخلي أو الضمني أو الباطني، إلى الحریم في الداخل، أو من الداخل، أو وراء الستار، وفي حالة هذا الكتاب وراء الجدران العالية والمصمتة لبيت الفاسي القديم، فالكتاب لا يقدم لنا وصفاً من الداخل لحياة الحریم في بيت فاسي تقليدي في الأربعينيات من هذا القرن فحسب، ولكنه يسعى في الوقت نفسه إلى تفكيك مفهوم الحریم ذاته كمفهوم مركزي في الثقافة، وماعل في تكوين الكتابة، وإلى دراسة مدى تأثير الواقع والمفهوم معا على اللواتي يعشنه، ويحاولن فهم حدوده من ناحية، وعلى الذين يتعاملون معه من الخارج من ناحية أخرى. وهؤلاء الأخيرون هم قراء هذا الكتاب في اللغة التي كتب بها وهي الإنجليزية. فالكتاب من هذه الناحية يتطوّل على نوع من إعادة رد الاعتبار لمفهوم الحریم نفسه بعدما ابتذلته التصورات الاستطرافية لعالم من الجوارى اللواتي يقشن ولهن في التأمّر ضد بعضهم البعض، أو ضد الرجال، واللاتي لا تشغلن إلا حكايات الجنس والرقص. هذا التصور الشائع عن الحریم «من الخارج»، والذي كرسقه كتب الرجال الأوروبيين للشرق، ثم عمّت السينما الهوليودية صورته على الجميع، هو الذي تطرح فاطمة مرنيسي أمامه، وفي مواجهته، تصوراً مغايراً عن الحریم «من الداخل»، نابهاً من داخل الحریم أنفسهم باختلاف أعمارهن وتجاربهن ودرجات وعيهن، ومن تاريخهن معه. وهو تصور يؤكد أن مفهوم الحریم نفسه هو «مفهوم داخلي»، بمعنى أنه يتخلّق في داخل الثقافة، وبشكل أجد مجدّدات تعاملها مع تجليات هذا المفهوم في الواقع، ومع تبديلاته المختلفة كواقع مغاير في كثير من الأحيان للتصورات المفهومية التي تطوّره.

مؤلفته باللغة الإنجليزية. وهو قارئ يسعى للكتاب لتبديد وهم الشائع عن عصر الحریم العربي، وكان فاطمة المرنيسي وهي تقدم له هذا العالم عبر استقصاءات طفلة مسكّنة بهاجس السؤال وهم المعرفة، تقول لقارئها الغربي ذلك: إن عقل الطفلة لقادر على فهم حقيقة الحریم، فكيف لا تتجلى صورته الحقيقية لك ولا تنقشع عنه أوهامه/ أوهامك.

والواقع أن وعي بهذا القارئ الثاني، كان ثانياً للأول وثانويًا، فليس باستطاعته التماسي معه أو تقمصه تماماً، لأنني بالطبع عربي النشأة والتكوين، ومن نفس الجيل الذي تنتمي له الكتابة، ويكتب إلى حد ما من منظوريه، أو بالأحرى من منظور بعض قواسمه المشتركة، مع أن لها بالقطع رؤىها الخاصة، وتصوراتها الفريدة. وهذا هو سر شعوري بأن فاطمة التي تريد أن تعرض سيرتها الذاتية على أبناء ثقافتها، تتطوّل على فاطمة أخرى تدفع بهذه السيرة الشقيقة عن ثقافتها بعض التصورات المفلوطة والتي شاعت عنها في الغرب. فسهل الذات والآخر، جدل الداخل والخارج من محاور هذا النص الأساسية. وهذا ما يضعنا مباشرة أمام عنوان الكتاب البسيط والمراوغ معاً، وهو عنوان مقترح على عدد من التاويلات، وبالتالي الترجمات، التي كلما ازدادت غموضاً والتباساً، اقتربت من غاية الكتابة. لأن كلمة Within التي اختارها الكاتبة لعنوانها من المفردات المنبثقة التي زانتها علاقة التجاور السياقية مع كلمة الحریم غموضاً والتباساً. ذلك، لأن لعبة التقديم والتأخير بين المفردتين في العنوان لعبة دلالية شيقة، تنفياً لفت نظر القارئ إلى التباس المعنى في كلمة Within وهي من المفردات التي تستخدم حالاً أو اسماً أو حرفاً أو صفة.

وكتاب هاطمة مرنيسى الجديد ذاك ينتمى بشكل او باخر إلى عالم دراساتها المتعددة لتحليل بنية التفكير العربى فى المرأة عبر كتبها المختلفة عن (الإسلام والديموقراطية: الخوف من العالم الحديث) و(ما وراء الحجاب: حركية علاقة الرجل بالمرأة فى المجتمع الإسلامى الحديث) و(المرأة والإسلام: استقصاء تاريخى فقهى) وغيرها من الدراسات. لكن ما يميزه عنها جميعا، أنها استطاعت هنا أن تضع خبرة الدراسة الاجتماعية ويصيرتها الثاقبة فى خدمة استبطان تجربتها الشخصية فى عالم الحريم إبان طفولتها، وأن تكرس بقية ألباثة الجامعية لإثراء ما أود أن ادعوه بسرد الطفولة السعيدة، الذى تبرز فيه بكارة الدهشة وبرامها، بقوة المنطق وإخلاص المعرفة المنزهة عن التحييزات المسبقة، والصياغات المبثذلة. فجاه نصها بعيدا عن تعميمات القضايا الخلافية، وأقرب ما يكون إلى النصوص الإبداعية الجيدة. فهو نص شيق إلى أقصى حد، وممتع إلى أقصى حد، لأنه يلف بصيرته النقدية والفكرية العميقة برداء السيرة الذاتية الأنيق الذى تشف جميعته عن تجربة نسوية بالغة اللراء والتعقيد. نثعر عبرها على حركية البيت المغربى التقليدى من الداخل، وعلى طبيعة شبكة علاقات القرى فيه، وتراكب طبقاتها، وكيفية تحالف التراتبات العائلية فيها مع الأوضاع الطبقي والاجتماعية من جهة، ومع عناصر تكريس الرؤية المحافظة وتدعيم بنيتها التى تتعرض باستمرار لضربات التغيير، ولعاول الزمن الفاسية، من جهة أخرى. وتترك عبره جنابة علاقات القوى تلك وكيف تولد الثوبة عليها والتمرد على مواضعها من الداخل، ومدى الاستقطابات الثنائية فى بنية علاقات القوى تلك. وطبيعة التحالفات

المختلفة التى تصورها قوى التمرد فيه، وكيفية تعبيرها عن تمردها، وإبداءها لصيغ من الممارسات اللطيفة تمكنها من تجاوز قيود هذا العالم القديم وأغلاله، والارتفاع فوق ما فيه من قهر وعبث وإحباط.

ويوشك الكتاب من هذه الناصية أن يكون نصا إبداعيا، لأنه يتخذ من السرد الشيق لصيانة البيت المغربى من الداخل، وقص مما يدور فيه من صراعات والتعرف على ما يمارس فيه من نشاطات يومية أو موسمية، كثافة لتقديم رحلة كاتبته مع الوعى فى سنوات التكوين الأولى من حياتها، ووسيلة لاكتشاف هذا العالم الداخلى الساهر من خلال عيني طفلة، طلعة، شغوفة بالمعرفة منذ نعومة أظفارها، لا تكف عن مساطة العالم والبشر والأشياء. وأداة لتقديم مجموعة من الشخصيات الإنسانية التى تكتسب بقوة السرد حياتها الخاصة. وقد أدركت الكاتبة فى هذا المجال سر الشخصيات السردية الناجحة، وهى التى تحظى بحب الكاتب لها وقبوله الكلى لمنطقها الداخلى الخاص، أو على الأقل لمحاتها فيه، فركزت سردها كله على الشخصيات التى أحببتها فى طفولتها، وتركت بصمتها على ذكريتها، وتجاوزت عن الشخصيات التى لم تأسر خيالها، أو تحضر صورتها فى ذكريتها العاطفية. فكتابة الذاكرة السردية كتابة انتقائية تنهض على الاختيار والإسقاط، وتحيل الواقع إلى سرد له منطق الداخلى الخاص، وهو منطق يعتمد كثيرا على التكرار وعلى الثنائيات المتعارضة، وهما استراتيجيتان لجأت إليهما الكاتبة فى بلورة عالم الحريم فى بيت المرنيسى، وفى إرهاب وعى القارئ بشبكة العلاقات وتباينات الشخصيات فيه، لكن التكرار فى عالم السرد ليس تكرارا خالصا، ولكنه تكرار وظيفى ينطوى دائما

على المغايرة لإبراز الاختلافات الصغيرة وتأكيد أهميتها. فبيت التازي في الريف، والذي جاءت منه أمها «نجى» وتعيش فيه جدتها أمها «ياسمين» هو تكرار لبيت المرنيسى في فاس من حيث انقسام العالم فيه إلى عالم الحريم وآخر للرجال، ومن حيث وجود «لالة تور» فيه والتي تمثل قوى المحافظة والجسد، وتوشك أن تكون تجلها آخر لـ «لالة ماني» جدتها أليها في فاس، ولكنه يختلف عنه في الوقت نفسه قدر اختلاف الريف عن المدينة. وقدر اختلاف «لالة ياسمين» بانطلاقها الريفي، وجبها للخلاء، وانفتاحها على الطبيعة، وروحها المتحررة عن «لالة ماني» المتدينة المحافظة الحريصة على قداسة التقاليد. كما أن بيت مرنيسى تكرار لبيت بنيس المجاور له في فاس، مع اختلاف لا يقل أحيانا عن ذلك الذي بين بيتي التازي ومرنيسى، بالصورة التي يتحول بها بيت مرنيسى إلى مجرة اجتماعية على وتر مشدود بين بيتين أحدهما مديني والآخر ريفي، هما بيتا التازي وبنيس، يتحول إلى ممارسة بعض ما يمارس فيهما من تحرر نسبي. فتكرار الفضاءات يهدف وبغى القارئ بالفروق الدقيقة بينها.

ولا يحكم التكرار بما فيه من تماثل واختلاف الفضاءات وحدها، ولكنه يمتد إلى الأحداث والشخصيات كذلك. فطائر التي شاركت في حرب الريف عانت من هزيمة جيش عبدالكريم أمام تحالف الأسبان والفرنسيين، والتي تحيطها هالة أسطورية من البداية، هي تكرار لروح ياسمينية المتحررة، كما أن راضية تكريس لروح ماني المحافظة، وشامة تكرار لدجي وتجل آخر من تجلياتها، و«مينه» الأمة السودانية تكرار لحبيبة في انكسارها وهامشيتها. كما أن ما جرى لينه على

أيدي تجار العبيد يرجع أصداها ما تعرضت له طائر على أيدي الأسبان والفرنسيين، وما تعانيه الأم «نجى» من قيود البيت القديم يرجع أصداها فيما تقاسيه «شامة» تلك الروح الرقيقة المتفتحة للانطلاق المتربة بالطاقت الخلاق. وبهذه الطريقة تتحول الشخصيات والأحداث والفضاءات إلى مرآيا تعكس كل منها صورة الأخرى لتلفت انتباه القارئ إلى تبايناتها الدقيقة. فكتاب فاعلة مرنيسى مفهوم بالفروق الدقيقة بين الشخصيات، لأن الرمي بهذه الفروق هو الذي يجر الجدل بينها بالدلالات والمعنى. ولأن الجدل بين الفضاءات والأحداث والشخصيات هو سبيل الكتاب لبلورة مفهومه الحركي للحريم. ليس بمعنى تعدد تجليات المفهوم الخارجية، وهو ما لم يلت عقل طفلة ملاحظته، وإنما بالمعنى التصوري. لأن جدل النسوة حول معنى الحريم وأصله في فضاء الحريم المسور بالجدران، المخنوق بانعدام الحركة في فاس غير الفكرة الأعمق التي قدمت عنها ياسمينية بعقلها الذي يوشك أن يكون في اتساع الفضاء الرهب الذي تتحرك فيه. وكان ثمة علاقة بين رحابة العالم المتاح وانفساح العقل وعمق رؤيته. ويتجلى برهان ذلك في الكتاب نفسه الذي يعود إلى عالم الحريم المطلق ليكشف عن مدى انفساح عقل الكاتبة في رؤيته وتحليله له بعد رحلتها الطويلة مع المعرفة. فكتابة سيرة سنوات التكوين ومسيرة تخلق الوعي والاتجاه والموقف لدى الكاتبة تكشف عن أن بذور مشروع فاعلة مرنيسى كله كامراة ومثقفة وإنسانة كامن في سنوات التكوين تلك. وأن كتابة هذا الكتاب نفسه هي نوع من البرهان الداخلي على نجاح بذور التغيير التي بلرتها أمها، وتعهدها ياسمينية بتجلياتها الشيقة، ووعدها شامة، ومارستها مدام بنيس

قبل الألوان فصدمت الجميع. بل إن تحليل باسمينة لفهم الحريم ينطوي على بنور تفكيكية يريدها، وعلى نوع من السيميولوجيا المبسطة التي تتواءم مع عقل طفلة ومنطق فلاحية مغربية (ص ٦٥، ٦٦). وهو أيضا أداة تصدر فاطمة الطفلة من مخاوفها التي دفعتها أكثر من مرة إلى تحسس رأسها الصغير لتتأكد من خلوه من أى أثر لفكرة الحريم. فالتحرر من الحريم الداخلى لا يتم إلا بكتابتها، وفهم وتفكيك مفهومه من الداخل. وهذا أيضا هو سر العنوان، وسر أن الكتاب مكتوب بهب يمتزج بشئ من الحنين، لأن الإخلاص هو سبيل التحرر. ولأن الذات الراوية فى هذا الكتاب هى مزيج من الطفلة التى كانتها فاطمة المرئيسى فى عقد التكوين فى الأريغينيات، والجامعية التى تحلل كل شئ بمنطق تأملى دقيق.

وليس الكتاب شهادة على تحرر كاتبته من ماضيتها فصبب، وإنما على فهمها الدقيق له، حيث يشعر القارئ بعد الفراغ منه بأنه يعرف هذا العالم معرفة حميمة وبميدة عن الصبغ الجافزة. ويهرف منه التاريخ الاجتماعى لمغرب الأريغينيات، وطبيعة البيئة الاجتماعية التى سادت فيه، والجماعات أو الفئات الخمس التى تحكمته فى هذا الواقع وصاغت قيمه وألوياته. وهو المركبة الوطنية فى تحديث المجتمع وتغيير عاداته. وتعرف منه كذلك التيارات الثقافية الفاعلة بالمعنى الاجتماعى للثقافة، ودور الفن فيه، سواء فى ذلك الذى تقدم به أغاني أسمهان وأم كلثوم، أم الذى يمثلته مقدم السيفىم إلى، أم الذى ينصهر إليه من بين صفحات (ألف ليلة وليلة) وحكاياتها الساحرة. وما يميز هذا الكتاب عن غيره من السير الذاتية العربية التى حاولت استيعاب أحداث عصرها، أنه يفعل ذلك بحساسية شديدة، وقدرة

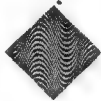
على دمج العناصر الثقافية العصرية فى سياق عالمه وتحويلها إلى جزء أساسى من بنيته. فعلى العكس من لويس عوض فى سيرته الذاتية (أوراق العمر) التى روى فيها أحداث قصص ريا وسكينة أو مارجريت فهمى دون أن يكون لها دور جوهري فى بنية السيرة وفى ذاكرتها الداخلية نجد أن فاطمة مرئيسى استطاعت استيعاب قصة بنجاح كبير فى السرد، وكذلك القصص التى انتقته من (ألف ليلة وليلة). فعندما تختار قصة من قصص هذا المستودع السردى العربى العظيم لا تختار لنا قصة «تهد الجارية» التى تفوقت بمعارفها على علماء عصرها، فتدافع فاطمة مرئيسى عن المرأة لا انطلاق من نظرة خطائية تغفل الواقع عن سياقاته. وإنما تختار لنا حكاية بدور وقمر الزمان. لأن التضامن النسائى هو غايتها لإحكام شبكة العلاقات بين شخصيات عالم الحريم الداخلى، وأوس البرهنة على قدرة المرأة على التفوق على الرجل. ففاطمة مرئيسى لا تقع فى شباك ما تسميه جياترى سببهاك بالزعة الجنسية المضادة anti sexism وإنما تهتم باستخدام كل هذه القرائن الثقافية للكشف عن حقيقة العالم الذى تقدمه لنا، ومن ثم تتحول المصارقة بين أسمهان وأم كلثوم إلى أداة من أدوات الكشف عن التعارضات بين المعسكرين المتناقضين فى عالم الحريم.

فحريم بيت المرئيسى المحافظ الذى تسوسه «لالة مانى» وتساعدها «لالة راضية»، زوجة الابن الأكبر على، ينقسم إلى معسكرين متعارضين ومتصارعين تكشف حركية التفاعل بينهما عن دور الثنائيات المتعارضة فى بناء الكتاب. فهناك معسكر المحافظة وبكرى استعمار الوضع التقليدى، وهو المعسكر الذى يحظى بكل السلطة

الوسمية فيه والتي تقبض على زمامها «لالة ماني» الأم العجوز، وممسك التمرود الذي تنسك فيه أمها دجى وابنة عمها شامة. هذه الشخصية الساحرة التي يكاد اسمها أن يكون علامة شخصيتها، فهي «شامة» الحسن في هذا العالم النسائي الملقق، مليئة بالتمرد والمهومة. تبذع هذا النوع الجديد من مسرح المشاركة الذي يمتع المشاهدين ويفجر طاقاتهم الإبداعية معا، وهو مسرح تعليمي في الوقت نفسه، تنتج الكاتبة في لمحجه بمسماسية في بنية الحكى، لأن اختياراتها للنصوص التي تمسرحها كان ضمن الرؤية الوطنية التحديثية للمتحررة، وكان نوعا من منع النسوة اللواتي حرم من الصوت صوتا إبداعا يرجع صيواتهن وأحلامهن وأفكارهن للمجموعة، من خلال مسرح الاقنعة الماسية الساحر الذي أبدعته شامة، أو من خلال المسرح الشعبي الفئاني المغاير للملء بالسرد والحكايات الذي أبدعته العمدة حبيبة. تلك الإنسانية الرقيقة المهيضة التي تمنى أن طلاقها قد حررها من أى مركز مرموق في شبكة علاقات القوى داخل الحريم، والتي تتعاطف بصمت مع التمردات، ولكنها لا تملك القدرة على تأييدهن بشكل علني. بل أن وجودها نفسها ووضعاها الحرج في عالم الحريم يشكل تحديرا ضمنيا للتمردات، حتى لا يسرفن في التمرد فينتهي بهن الأمر إلى أن يصبحن مثل المعتصبة مهمشات بلا حول ولا طول. وخاصة الأم دجى التي تمنى الدرس في صمت، ولا تفصح عن وعيها الشقي ذلك لأن رغبتها في التجاوز أقوى من الاعتراف بالواقع والإيمان له. فالمثير في النص هو قدرته على الربط الوثيق بين نزعات التمرد الخاصة ونزعة التمرد القومية على السلطة الفرنسية، والتمرد من الاستعمارين الأسباني والفرنسي.

قاستراتيجية الثنائيات المتعارضة والمتقابلة هي الوسيلة البنائية الأكثر تفلغلا في كل مناحي النص. من التعارض بين حريم الريف وحريم المدينة إلى التعارض بين الفضاءات المختلفة: الفضاءات القمعية، والفضاءات التي تمارس فيها المرأة تحقيقها الحسي، وتوثق فيها منذ نعومة الطفولة علاقتها مع الجسد وطقوس الاحتفاء به. فلكتاب بنية سردية شبيقة تحرس على نسج شبكة من التنايعات، وعلى تشويق القارئ في نهاية كل فصل إلى الفصل الذي يليه. وعلى الاهتمام بدور الفضاء بقدر الاهتمام بالشخصية والحدث والعلاقات. وعلى الجدل الثرى بين العمام والخاص، بين خلق اللثام في فرصة إعلان الاستقلال والرعى بمسماسية الحجاب. فعالم الحمام النسائي الحسي غير عالم السطح المتربع بالأسرار والحكايات، غير عالم الباحة الواقع تحت سطوة السلطة والتقليد. وهذه البنية السردية المحكمة هي التي تجعل قراءة هذه السيرة الذاتية عملا ممتعا، لا نعرف من خلاله صاحبة السيرة وحدها، وإنما نتعرف فيه على أبق تفاصيل الحياة الاجتماعية في المغرب في مرحلة من مراحل تحوله التاريخي الخصيب. ولهذا كله فقد استمعت بقراءة هذا الكتاب، ليس فقط لأنني أوافق كاتبتها على الكثير من رؤاها وأفكارها، وعلى فهمها الجدلي والحركي لفكرة الحريم، وربطها ببنية العائلة الكبيرة التي كان تفككها نهاية لها، ومحاربتها الجادة للخروج بها من استاتيكية الفهم القديم: التقليدي منه والاستشراقي، ولكن أيضا لأنني ألتقي معها على أن الباطنية المغربية الذي ما خلق الله من ألعمة (ص ٧). وقد استطاعت فاطمة مرنيس أن تقدم لنا في كتابها ذلك وجبة شهية لها ثراء الباطنية ورواقها وتنوع عناصرها وتراكب طبقاتها الدلالية والذوقية على السواء.





## الركض في الذاكرة

نُظَّةٌ وصبيٌّ

وفضاء يجادلُه العشب،

والماء في القنوات،

اشتكى للشواطئ أمواجه وأرتجف

نُظَّةٌ ودوى

وسحاب تصارعه الريح،

والبنت تغلف شمساً ونُورَةً

وتسُ النجوم باكامها،

وتعيد الفراش لزينة تعترف..!

نسوة تتوزَّع في بقعة الظل،

والعرق الأثوَّى ينزُّ،

---

ويحفر مجرى على الظهور،  
هذا هو التَّيْل والمطر الموسميُّ يفيضان،  
ينكشفان على عتبات الغُرُف...!  
المدار انصرف  
والصبيُّ اكتوى بالحنين لنخلته، فأحتمى بالفضاء،  
ورأوه طلته عن عروستها،  
وانصرف...!

صرَّةٌ تتجمعُ فيها الشجون،  
ومظلمةٌ تتشكل،  
في ثوبها القرويِّ

جُبَّةُ الشيخ مفتوحة للريح،

ولحيته في الطريق،  
تفتشُ عن كيس حنائها القزمي...!  
غنوةٌ وذاء شهي...!  
واتكاء المدي،  
فوق أذعة الغيم،  
يرسم قبةً شيخى،  
ومملكة للصعاليك،

---

---

في عرسها تنكشف..!

هاهو التوت،

يلقى ثماراً على لجة الضوء،

تلقطه أعين الطير...

والولد المتعلق في غصنها،

يلرد النحل والكلب في لحظة الخوف،

أو صرخة الصمت،

أو عند خارقة المنتصف..!

دمعة تتجدر من غيمة المنعطف

فأرسُ وشقى

صايرٍ وولّى

يسكنان الأزقة،

يفترشان التراب،

ويلتقيان على حافة البئر،

سهما ينازل صمنا،

ويرمى الصبي بنجلته،

يمتطي عوده،

ينقل العين بينهما ويقول:

---

«الحصان ارتضى دوة الركض،  
والصقر حطاً على عتبات الجيف..»  
ظلُّ هذب الصبيَّ يرف..!  
إنَّ سرُّبَ الأوز انتهى جانباً بالبنات،  
اللواتى يزوجهن سيمائهن،  
ويفسدن أوعية البيت،  
ماللأوز يكركر،  
ثم يفوس ويطلق،  
ويصبح عند البنات،  
ويرجع ملتطماً خبره،  
من جيوب الصبي..!  
الفتى راكضٌ في البراري،  
يجمّع أوديةً للفناء»  
ورملاً لثرثرة الببوى  
إنَّها نخلة تتمايل في الصيف،  
يسكنها النحل،  
والثمرات المجاف،  
وجنيّة تفتلى،  
بين ظلِّ العراجين،

---

---

تظهر (جَمَاهَا) للصغار  
وتبرزُ نَهْدَيْنِ من زُرٍّ،  
يخزيان السدِّف...!،  
أَتَبْهَتُنَا إِلَى أَهَيْنِ النَّارِ،  
بعد انْطِمَاسِ الْهَدَفِ  
الشَّيَاطِينِ تَمَرَحُ فِي الطَّرِيقَاتِ،  
تُدَوِّسُ الصَّفَارِ،  
وَيَقْتُلِعُ الشَّجَرِ الْمَكِيِّ،  
وَتَجْعَلُهُ عَلَقًا لِلْبِفَالِ،  
وَنَحْنُ بِلَا رَايَةٍ...  
نَنْخُطِفُ...!

القائمة

## متاعب ليلة سادها الظلام



تعال، طلبتك تحققت. السنين الطوال، تمنيت أن تفض طلاس والغازا.

ها أنت هنا ستكتشف الأسوار كلها. ستزاح عنك الفشاوة. سينحسر عنك عبء الجامعات. ستكون هنا، أريدت أم لم ترد، في سكوتك، خشنا، ضاريا، وفي عزلك التي لا يره لك منها متوحشا. وبلا مناظير ستبصر، وتعاين، وتقدر.

الآن ستمعيش الحقيقة. وستتاح لك كل ما تمنيت من قبل، يا من كنت على الدوام غريبا في رؤاك، جموحا في تصاوريك. ستركب خيولا، وتلصق في كتفيك أجنحة. وبلا وهم ستحميا خيالا يفوق كل ما رأيته حتى في أحلامك. أصبح التوق حقيقة. ستسبح هنا مسجلا ومصورا وكاشفا لأسرار، وسيكون بمقدورك أن تعيد تقييم حساباتك. وتعرف بكل نقة إجابات لأسئلة يلها الغموض. أصبحت التضمينات والاجتهادات إنن حقيقة. وسيفدا بالك، فما عاد الغموض غموضا، فقط سوف تحتاج إلى التمرينات المناسبة، وإلا فكما جئت سترحل. وهذه المرة سوف يكون الرحيل رهيلا بحق.

انتبه، لا اللعب بالالفاظ مثل غبرى. سوف تسألني إذن، ما القدرات التي أعطيت لك، هنا، وسوف أجيب. بإمكانك أن تركز، وتسجل، وتحلل، وتحمل ما تتحصل عليه إلى نبضات تكفى لل، موسوعات وموسوعات بالمعلومات والبيانات التي أمكن جمعها من أماكن سحيقة بأعماق الكون. بل وسوف يكون بإمكانك أن تدلى في بعض الأحيان برؤود خاصة. أحمل زكبيك على ظهرك الذي وهن، والتقط كل شاردة وواردة من الموجات الضوئية أو الصوتية أو مهما كانت. فالإمكانات مازالت متاحة. لا تجعل أى شيء يثبط من عزيمتك.

أعرفُ. نعيش وسط بحيرةٍ من المجارى والمازوت، ومخلفات مصانع، وركامات قمامة. بل أعرفُ أن مياه المجارى من حولنا ترعة فياضة، ولكن فيما مضى، كانت الريح تهب، وتفتح ثقبها في الماء، تسحب منها دموع الأسماك، وتنتثر على أديم الأرض زهوراً من اشواق، وآمال، وأحلام. لا تجعل شيئاً إنَّ، مهما علَّتْ زخامتُ يصرفك عن الإحسان الأعظم للهندسة الكونية . لا تجعل شيئاً يمنع وصول الموجات إليك. دعك من صيد البط والأسماك. سوف أجعل منك صياداً موجات، وعندئذ سوف تشاهد ما لم تقع عليه عين من قبل. أنت أشبه بطفلٍ جاوزت السبعين، لكنك طفل. صرّ صياداً لموجات المد العالية من الطاقة التي تدور في دوامات، بسرعةٍ إنَّ تعود تخيفك، حَوْلَ الثقوب السوداء. هناك فى الأعماق.

إننى هنا، وجدت المغزى من وجودى كله. بسطتُ شباكى فور لحظة الانفجار العظيم. أصبح ضد الزمن، وأقفز وراء أسواره ولكننى كلما تجاوزت حاجزاً، بدت لى حواجز أخرى. ومازلت أصبح وأقفز. ويبدو أنه مازال على أن أصبح وأقفز طويلاً، طويلاً، لكننى بهذا، وبهذا وهذه، وجدت أن لوجودى الممتد معنى.

أحببتُ فيما مضى مثلاً رخامياً. رحتُ أتحسس استدارات جسده الملس متئماً، لكننى اكتشفت أن ما بينى وبين هذا التمثال غريبة، مضت تسع هويّتها. عانيتُ أول الأمر مشاعر مريبة من الحزن والإحباط. ما عاد التمثال الذى كان ومازال جميلاً يستثيرنى. وضعت رأسى على كفى. لم أستطع أن أقاوم نداءً وألحاً من وراء أسوار المتحف حيث ترقد حبيبتي الرخامية. تركت نفسي لمستقبل غامض. اجتثرتُ قلقاً. أيامى تفلت منى. والفصح ات من بعيد. لجميع فولاذى أرقط.

أيها المصفور الحزين عليك أن تصبح نسرأ، مخالبك من حديد، وإليك بطارية كبيرة تنبّهن موجات كهربية. ولّى زمنٌ أغانى الحب، تُششد تحت نافذة العبيبة. اصنع لنفسك تمثالاً جديداً، ولّى من الحديد الضردة، فلن تُرقى «فينوس» لحالك.

انطلقا الحب. للضرورة أحكام. ومن منجزات التكنولوجيا صنعَ لنفسه تمثالاً. تجاوز علاقات الحب السهلة. الكتابات المنقوشة على الجدران تاكلت وانطمست، بل إن الجدران ذاتها تهاوت. وإذا كان مجد الأساطير باقياً، فمن اللازم أن يطوى فصلٌ، ويُفتح آخر.

هذا العام تدخل السينما المئة الثانية من عمرها.. ستوات طويلة مرت عليها، عاشت فيها أطواراً عديدة من النشوء إلى الارتفاع... منذ الميلاد المحدود إلى الانتشار العالمي الواسع.. مراحل عدة متعاقبة ومتبادلة مرت عليها، من الانهيار إلى الكساد وهكذا دواليك، لم تثبت السينما على حال.. وكانت الاسباب دائماً إما داخلية أى من داخل صناعة السينما نفسها أو خارجية نابعة من ظروف المجتمع حولها، الاقتصادية والاجتماعية، وفى بعض الأحيان كان السببان معاً.

وأخيراً وصلت السينما إلى عصرنا المالى لتجد نفسها فى مفترق طرق، فإما أن يحدث الطلاق البائن بين طرفيها، صناعتها ومنتجها من جهة وجمهورها ومريديها من جهة أخرى، وتتدخل دائرة الكساد للمفرغة لتتور حول نفسها، وإما أن تزداد أواصر الصلة بين طرفيها وتتفاعل علاقتهما لتصلق مزيداً من الانتشار والازدهار. ففى السنوات الفاصلة بين قرنين من الزمان، وبينما الإنسانية تودع قرناً من عمرها وتستعد لاستقبال قرن آخر، بدأ انه سيأتى ومعه سينما أقل ما يقال عنها إنها ليست من الفن السابع فى شىء، هى مستغلة عنه ومتناقضة فهكذا كانت بوانرها فى السنوات الأخيرة، وهو ما دفع دولة كبرى كفرنسا إلى الاعتراض بشدة على بند السينما والمسلسلات التلفزيونية فى اتفاقية الجات الأخيرة ورفضت بإصرار إطلاق حرية تداولهما كمسائر السلع فى الاتفاقية. وأصررت على استثنائهما وفرضت قيوداً على تنقلهما.

وطبعاً كانت تقصد الإنتاج الأمريكى فى هذا المجال بالذات، وكان الهدف حماية صناعة السينما المحلية وحماية المجتمع الفرنسى من آثار هذه النوعية من

## مائة عام من السينما



كانت السينما تعرض قضايا محددة تهدف إلى تثقيف مشاهديها وتوجيههم وجهة معينة.

ومع تطور تقنية السينما وإزدياد رعى الناس تحولت لتصبح وسيلة للاتصال بال جماهير تتكامل مع باقى وسائل الاتصال الجماهيرى لتقدم وجهة نظر المجتمع الذى تمثله واسلوب التطور الذى يسعى إليه فى مختلف المجالات الاقتصادية والثقافية والاجتماعية. ولم يتوقف الأمر عند جماهيرها بل تعداه إلى جماهير مجتمعات أخرى بهدف التأثير عليها واستمالتها إلى التوافق مع مصالح وأهداف ذلك المجتمع الذى خرج منه الفيلم.

وكانت القاعدة التى تحكم صناعة السينما وما زالت توجهها، هى أن المزيد من الإقبال الجماهيرى يعنى المزيد من النجاح الأدبى وبالتالي اتساع رقعة التأثير الذى سيؤدى بدوره إلى مزيد من الأرباح المالية الهائلة.

نجحت السينما فى تحقيق أهدافها وخلفت جمهوراً عريضاً مرتبطاً بها وينتظر فى شوق أفلامها ويتسابق لحضور عروضها، وصاحب هذا النجاح تنوع الموضوعات التى تعرضها السينما فظهر الفيلم السياسى والبوليسى إلى جانب الأفلام الكوميدي والرومانسية.

### ليست سينما واحدة بل سينماتان..

كانت هذه هى حال السينما المملنة التى تقدم عروضها فى دور للسينما منتشرة فى كل مكان ويشاهدها جمهور عريض يحرص على أن يجعل من أمسياتها مناسبات اجتماعية يلتقى فيها المشاهد بمن يحب ويكتسب أصدقاء جدد يتبادل معهم الخبرات والمعارف الثقافية والاجتماعية.

الإنتاج.. وتبعثها باقى الدول الأوروبية وأصبحت نقراً فى الصحف الأوروبية، الإنجليزية وغيرها من الفخر الثقافى والأثار السلبية لهذه الأفلام والمسلسلات وارتباطها بانتشار العنف والجريمة فى مختلف الدول الأوروبية.. مما حدا بالاتحاد الأوروبى إلى التدخل وأصدر قراراً بالانقلا نسبة الأفلام والمسلسلات المحلية (الأوروبية) المعروضة على الشاشات الكبيرة والصغيرة - السينمائية والتلفزيونية - الأوروبية عن خمسين بالمائة، معنى ذلك أنه يمكن زيادة هذه النسبة، ومن ناحية ثانية فإن الخمسين بالمائة الأخرى أو ما تبقى سوف تشترك فيها دول عديدة من خارج الاتحاد الأوروبى، من أوروبا الشرقية وروسيا وآسيا وإفريقيا وأمريكا الجنوبية والشمالية.. وهو ما يقلل من حجم الأفلام الأمريكية المعروضة فى أوروبا وبالتالي يدعم إمكانية محاصرة أثارها السلبية.

لكن.. ما هى هذه النوعية من الإنتاج السينمائى التى أثارت كل هذه المضاروف وفرضت الحذر الشديد فى التعامل معها؟

قبل أن ندخل فى تفاصيل هذه السينما المشكلة.. لنعد إلى الوراء قليلاً لنستكشف ممًا مسيرة الإنسان والسينما التى أوصلتنا لما نحن فيه الآن.

### أول الطريق...

قبل مائة عام عندما ظهرت السينما كفن سابع يكمل ما سبقه من فنون كان منتجوها يحرصون على وجود علاقة تكامل بينهم وبين مشاهديهم، يقدمون لهم كل ما يؤثر انتباههم ويجنبهم لمشاهدة السينما ... فى البداية كان الترفيه هو الهدف من خلال مواقف كوميديا تضحك المشاهدين وتسليمهم، ثم دخلت الثقافة كهدف ثان حيث

فى المقابل كان هناك سينما اخرى مختلفة تماماً وهى السينما السرية التى اصطلح على تسميتها بالبورنو، والتى تقدم عروضها فى علب الليل وفى تجمعات سرية يحضرها جمهور محدود يحرص على التخفى وهو يشاهدها، والعروض فيها تختلف عن الاولى فهى تتمم بالابتذال والتردى وهى تصور علاقات البشر بعضهم ببعض، السوى منها وغير السوى.

كان الفرق بينهما شاسعاً فبينما السينما الاولى - المعلنه - تخاطب فى المشاهد عقله ووجدانه، كانت السينما الاخرى - السرية - تخاطب غرائزه الجنسية وكل ما هو كامن فى نفسه.

سار هذان التومان من السينما فى خطين متفصلين ومتوازيين، كل منهما يخاطب جمهوره المختلف جغريا عن جمهور الآخر وكان المفترض ان هذين الخطين المتوازيين لن يلتقيا بسبب التناقض الشديد فى مسارهما والبعد الشاسع بين اهدافهما لكن امورا غريبة طرأت على الحقل السينمائى فى الآونة الاخيرة جعلت الخطوط تتداخل وتختلط بما ينفذ بالصراف خطير فى مسيرة السينما كفن جماهيرى يهدف الى تثقيف العقل وترقية المشاعر والوجدان. وبدا وكأنها تتخطى الخطوط الحمراء التى تفصل بين ما هو مسموح وما هو ممنوع.

### كيف حدث هذا ولماذا؟؟

فى السنوات الاخيرة طرأ متغير اساسى على عالم السينما وهو عزوف الناس عن الذهاب إلى عروضها وكان وراء عزوفهم هذا سببان:

الاول: المنافسة الشديدة التى شنها التلفزيون على السينما، خاصة وأنه يعرض إلى جانب برامجه المتنوعة

اشكالا درامية قريبة من الفيلم السينمائى وتعالج موضوعات لا تختلف كثيراً عما يعالجه الفيلم ثم ان التطور السريع فى تقنياته جعله يتابع الاحداث الجارية من رياضة وحروب وكوارث وغيرها من احداث وينقلها لمشاهديه لحظة وقوعها، فيستطيع المشاهد ان يتابعها وينفعل بها وهو جالس فى بيته على بعد اميال من مكان حدوثها. وهو امر لا بد وأن يخلط لب المشاهد وسيطر عليه ولن يترك له فرصة الفكاه منه، والنتيجة ان يلزم بيته ولا يسعى للخروج منه مهما كانت المفريات، ويكنى ان نذكر كمثال لذلك انه اثناء الاحداث الكبيرة كحرب الخليج مثلا أو بطولة كأس العالم لكرة القدم اضطرت مسارح وسينمات كثيرة إلى إغلاق أبوابها وإلغاء عروضها لعدم وجود جمهور لهذه العروض.

ولو اضمنا إلى ذلك ان التلفزيون شجع على التلقى الفردى بما يحملة من إغراءات بينما السينما تعتمد على التلقى الجمعى بما يحملة من محاذير. إذن ما الذى يحمل المشاهد على ان يضحي بمشاهدة منزلية تتم فى يسر وسهولة يتلقى كل رغباته ليستبدلها بأخرى يتحمل فيها مشاق الخروج من المنزل وزحام الطريق ورفاق مشاهدة ربما لا يتفقون معه فى ذوقه أو فى سلوكه؟

ثانياً: إن المشاهد لم يعد لديه الوقت الكافى ليقضى منه عدة ساعات خارج منزله لمشاهدة السينما فهو يركض طوال النهار ليجمع المال ليسدد الفواتير التى تلاحقه من كل جانب وتكاد تقضى عليه إن تقاسم عن تسديدها. فالبيت بالانقضاء وكذلك الاثاث والسيارة والغاز والكهراء والماء وغيرها من ضرورات الحياة! أبعد كل هذا الجهد البدنى والعصبى يجد الإنسان من

الوقت أو الصحة أو حتى المزاج لمشاهد فيلمًا في سينما خارج منزله؟ أم أنه سيحتاج إلى بعض الراحة أمام التلفزيون ثم ينام مبكرًا ليصحو في الصباح مبكرًا ليبدأ الرحلة نفسها ثانية!!

لكن على الرغم من ذلك لم يكن منتجى السينما وصناعها أن يستسلموا وأن يبندوا أموالًا تصل إلى المليارات في حجم الاستثمارات في صناعة السينما أو أن يسمروا بتشريد مئات الألوف من البشر العاملين بهذه الصناعة، ففكروا في استعادة جماهيرهم المفقودة، ووجدوا الحل بإضافة بعض المشهيات إلى أفلامهم لتجعلها أكثر إغراء للمشاهدين وهو ما يصعب على التلفزيون منافستهم فيه، فدخلت الإثارة في حبكة الفيلم وخاصة الفيلم البوليسي وظهرت أفلام الرعب الدموية التي جعلت المشاهد يتسمر في كرسيه طيلة عرض الفيلم، ثم ظهرت أفلام المبالغة في الأحداث والأداء وهي ما اصططح على تسميتها بفلام الميلودراما والتي تكاد تمصر أعصاب المشاهد وبموجعه.

نهجت هذه السياسة وودت ذات بريق أخاذ الهب مشاعر الناس وأثار حماسهم وجذبهم بشدة ليعيدهم بقرة إلى حظيرة السينما. وساعد على هذا النجاح حملات الدعاية والإعلان الضخمة التي امتدت إلى كل وسائل الاتصال الجماهيرى وخصوصاً التلفزيون وتكلفت الملايين أضفيت إلى ميزانية الفيلم وأصبحت جزءًا لا يتجزأ من صناعة السينما.

لكن هذا النجاح لم يستمر طويلًا فقد خبا بريق هذه السياسة عندما تنبه التلفزيون وأدخل الإثارة والميلودراما إلى أفلامه ومسلسلاته فهو الآخر يحرص

على جذب المشاهدين ضمانًا لأداء وسائله الإعلامية والثقافية والترفيهية.

ومرة أخرى تجد السينما المشاهدين يتسربون من قاعاتها سعيًا وراء التلفزيون الذي أصبح يلبي كل احتياجاتهم من إثارة وترفيه إلى التثقيف والتوجيه.

ويجد المنتجون أنفسهم في مواجهة المازق نفسه وتدخل السينما دائرة الكساد... ولابد من التفكير في وسيلة تنقذ هذه الصناعة البراقة وتستعيد الجماهير المقتسرة.. على أن يكون الحل هذه المرة حاسمًا وغير تقليدى فالمنافسة بينهم وبين التلفزيون بمرور الأيام تزداد ضراوة .

ويعد تفكير وجدوا الحل الذى لن يستطيع التلفزيون مجاراتهم فيه، وهو الاستعانة بالسينما السرية (البورنر) أو بمعنى أدق سينما العرى والإباحية. أخرجوها من مكانها إلى العلن، لم تعد تعرض في حلب الليل أو في التجمعات السرية بل أصبحت تعرض في كبريات دور العرض السينمائية. وبعد أن كان جمهورها محدودًا للغاية ويمثل نوعية ذات طبيعة خاصة جدًا من المشاهدين تختلف جليًا عن جمهور السينما الحقيقي، وأيضًا بعد أن كان مقفوها من المفجورين غير المعروفين جماهيريًا، أصبحنا الآن وبعد أن خرجت للعلن في موقف مختلف تمامًا.

### نجوم للبيع.

ممثل هذه السينما أصبحوا من النجوم المشهورين المحبوبين جماهيريًا، وكان لابد لهؤلاء النجوم أن يجتذبوا قطاعات أكبر من المشاهدين أكثر بكثير من أولئك الذين كانوا يرتادونها في وضعها السرى السابق، فمن ناحية أن ظروف المشاهدة السرية وما يصحبها من حذر

وخوف تختلف تماماً عن المشاهدة العلنية المطمئنة التي تتم تحت سمع وبصر القانون.

ومن ناحية أخرى وفي هذه الظروف المطمئنة يشاهد الجمهور نجمة المحبوب يمارس الجنس مع نجمة شهيرة يشار لها بالبنان!! عملية جنسية كاملة تتم أمام المشاهد. أعضاء الإستان كلها تظهر بلا حياء. لا خوف من رقيب أو حسيب!!

على سبيل المثال لا الحصر فيلم Basic Instincts الذى عرض مؤخرًا بطولة مايكل دوجلاس وشارون ستون.

أى إغراء وإثارة أكثر من هذا؟؟ واين التليفزيون المناس التقليدى فى مباراة كهذه تتم خارج نطاق الفيلم والأخلاق المتعارف عليها؟؟

مع ملاحظة أن بعض هذه الأفلام بدأت تأخذ طريقها إلى بعض محطات التليفزيون التجارية التى ترضى وراء كل غريب ومثير لتسوق من خلاله الإعلانات التجارية. وفى تعرضها بعد منتصف الليل. لكن الآن لم تنتج أى من هذه المحطات هذه النوعية من الأفلام.

#### بؤاد الأزمة

ارتفعت الأصوات - فى أوروبا وغيرها من بلدان العالم بل وفى أمريكا نفسها - محدرة من تفشى هذا التيار وأثاره المدمرة على أخلاقيات أى مجتمع تعرض فيه مثل هذه السينما الجنسية الفاضحة عرضًا جماهيريًا واسعًا وفى أوقات المشاهدة العادية حيث الكثافة العددية للمشاهدين. لكن أصحاب هذه السينما كان لهم رأى آخر، فهم يرون أن الجنس من حقائق

الحياة التى لا يفيد إنكارها بل العكس هو الصحيح فلخافه والتعظيم عليه يمحان من الأخطار الكثير.

وهى كلمة حق يراى بها بأمل فهناك فرق بين الابتذال والحدود المتفق عليها.

وكان من بين الآراء التى رفعها أصحاب هذه السينما هجومهم على التليفزيون باعتبار أن آثاره السلبية أكثر تدميرًا من السينما فهو يضعف إحساس المشاهدين ويحصر قلوبهم بما يعرضه من عنف وجنس وحوادث انتحار. ولابد أن تكون هناك خطوط فاصلة بين ما تعرضه السينما وما يعرضه التليفزيون فهناك الكثير من الموضوعات التى يمكن عرضها فى السينما ولا تصلح مطلقًا للتليفزيون. فالسينما فى النهاية مشاهدتها اختيار بينما التليفزيون فرض وإجبار. لأنه قريب من المشاهد يستطيع أن يفتح فى أى وقت يشاء. ويكفى أن يفتح أحد أفراد الأسرة فيشاهده الجميع كبارًا وصغارًا حتى ولو كان غير متفق مع أذواقهم أو أعمارهم.

هكذا كانت مبررات أصحاب هذه النوعية من الإنتاج السينمائي.

لكن.. هل سينتشر هذا الإنتاج الذى بدأ فى السينما الأمريكية ويصبح تيارًا جارها تمتد عدواه إلى السينما العالمية كما حدث فى السابق وانتقلت عدوى أفلام العنف والمخدرات والأفلام اللبواسية وأصبحت هى النوعية المسيطرة على صناعة السينما فى أنحاء العالم وتوارت إلى جانبها نوعيات أخرى من الأفلام مثل الكوميدي والرومانسى وغيرها والتى لا يكاد إنتاجها يذكر إذا ما قورن بإنتاج النوعية الأولى، وهى الأفلام التى كان لها

الوحيد من بين منتجاتها الذى لا يخضع للمنافسة فى أى مكان فى العالم بينما سائر منتجاتها الأخرى تواجه منافسة شديدة من مثيلاتها من منتجات دول أخرى.

وهى تحذف من عرضه خارج أمريكا إلى تحقيق هدفين.. أولهما اقتصادى والآخر سياسى. من الناحية الاقتصادية يحقق الفيلم الأمريكى عائداً مالياً ضخماً يدخل الخزنة الأمريكية ويؤدى إلى اعتدال الميزان بينها وبين الكثير من الدول وغالباً إلى تفوق الجانب الأمريكى.

مع ملاحظة أن الفيلم الأمريكى يصدر لبعض الدول منها بلاندا بيسمر رخيص جداً وكذلك المسلسلات الأمريكية حتى يحقق الهدف الثانى.

أما من الناحية السياسية فالفيلم الأمريكى أثروا على الشعوب الأخرى هائل ولا يقاس بأي عائد مادى.

لأنه أكبر من ذلك بكثير، فهو يقدم أسلوب الحياة الأمريكية فى صورة مبهرة تثير إعجاب كل من يراه وتجعل تقليده هدفاً للكثير من مشاهديه، وهى مسألة تبدو فى ظاهرها بسيطة لكنها فى حقيقتها أمر بالغ الأهمية فهؤلاء المثلثون والمجربون هم فى النهاية رصيد للسياسة الأمريكية ويمكن استغلالهم بسهولة لتحقيق الأهداف الأمريكية وانظر إلى كم الإعلام الأمريكية المنتشرة فى مصر على الملابس وفى السيارات وقارن بينها وبين انتشار العلم المصرى لتعرف أثر هذه الأفلام والمسلسلات. وهى قضية إذا نظرنا لها فى إطار من الواقعية وبعيداً عن المثالية نجد أن لها ما يبررها من وجهة نظر أصحابها مهما كان رأينا فيها!!

لذلك أنه فى الوقت نفسه الذى يحقق فيه الفيلم الأمريكى المصالح الأمريكية ويخدمها فإن له أثراً سلبية

آثارها المدمرة على الكثير من المجتمعات؟ ويستتبع هذا السؤال سؤال آخر أكثر أهمية وهو هل تمدى السينما بوصفها فناً محترماً الخطوط الحمراء وتدخل إلى ما هو محظور إنسانياً وفنياً؟ ويعنى آخر هل تتخطى السينما عن هدفها فى تثقيف العقل وترقية المشاعر والوجدان؟ الإجابة على هذه التساؤلات ليست سهلة، فهناك العديد من النتائج الاجتماعية والاقتصادية التى تنتظر هذه النوعية من الأفلام، ومن ثم سيكون على أصحابها أن يفكروا مرات ومرات قبل أن يتبادوا فى إنتاجها.

ما هى هذه النتائج؟

#### السينما بين السياسة والاقتصاد

حديثنا سوف يكون فى أغلبه عن السينما الأمريكية باعتبارها الأضخم إنتاجاً والأوسع انتشاراً والأكثر تأثيراً حيث يمتد تأثيرها إلى السينما العالمية بأسرها - منتجين ومترجمين - أى إلى كل مكان فى العالم به سينما يراها الناس ويتأثرون بها. ولا اعتقد أن هناك مكاناً على الكرة الأرضية ليس فيه دار عرض سينمائية سواء فيه أو قريب منه. المهم أنها فى متناول المشاهد يراها فى أى وقت يشاء.

من ناحية أخرى فإن السينما الأمريكية صاحبة السبق فى إنتاج هذا النوع من الأفلام موضوع هذه الدراسة. ولو أن المنتجين فى دول أخرى حاولوا تقليدها، لكن إنتاجهم مازال محدوداً للغاية.

من المعروف أن الفيلم الأمريكى يعطى عائداً من عرضه داخل أمريكا يغطى تكلفة إنتاجه ويحقق ربحاً ممتعاً. لكن أمريكا الدولة تحرص على تصديره للخارج ليعرض فى أنحاء العالم وتعتبره سلعة التصدير الأولى فهو

على مجتمعات أخرى بعضها يتفق مع الأهداف السياسية الأمريكية لكنه يختلف فى الرؤى الاجتماعية، حيث أدى إلى خلخلة سلوكية وخلقية فى كثير من الدول التى بالفت فى عرض الأفلام والمسلسلات الأمريكية على مواطنيها.

فعلى سبيل المثال وقبل أكثر من عشر سنوات كتبت فى جريدة «الأهرام» القاهرية محذراً من تلقى الأفلام والمسلسلات الأجنبية وبخاصة الأمريكية، فى مصر والمنطقة العربية، وقلت يومها إنها بما تقدمه من عنف ودموية تمثل قيم منتجها ومبادئهم وهى متناقضة تماماً مع قيم مجتمعنا العربى ومبادئه، وحذرت من أن أثارها على شبابنا ستكون بالغة وأن ذلك لابد أن يهدد أمننا واستقرارنا.

واليوم ونحن نرى موجة العنف والدموية التى تجتاح بلدانا عربية عديدة نشعر أننا لم نأخذ حذرنا فى الوقت المناسب، فهل ننتبه قبل فوات الأوان لما يمكن أن تحمله إلينا هذه الموجة القادمة من أفلام الجنس والإثارة؟؟

مع ذلك يمكن القول أن قيمنا وأخلاقيات مجتمعات عديدة سوف تقف مؤقتاً حائلاً دون عرض هذه الأفلام فى بلدنا وبلاذ عديدة، فإذا كنا قد تفاوضنا وسمجنا بعرض أفلام العنف والجريمة بهذه الكثافة وكان ما كان من أثارها الاجتماعية فالوقوف مختلف تماماً مع هذه النوعية من الأفلام الجنسية التى تهدد كياننا كله ونحتاج إلى حلول نفس فى مقايستها، وهى أفلام بطبيعتها لا يمكن حذف أجزاء منها والسماح بمرورها فالجنس فيها جزء أساسى من نسج الفيلم وحبكته وحذفه سوف يؤثر على مضمون الفيلم وتوقيته.

وفى تصورى إنه إذا ما استمر منع هذه الأفلام فى بلدان عديدة فنحن أمام احتمالين :

الأول.. ألا يضحي منتجوا السينما بأسواقها الخارجية وما تحققه من عوائد اقتصادية وسياسية تخدم مصالح بلادهم، وأن يقصروا إنتاج هذه النوعية من الأفلام على هامش الإنتاج الكلى للسينما بما يرضى مشاهدى الداخل ومن يشاء من مشاهدى الخارج.. وهو احتمال بعيد التوقع لكنه مشغور بالتمنى.

الاحتمال الثانى.. أن يتوسع إنتاج هذه النوعية من أفلام الجنس الفاضح لتصبح تياراً دافقاً يكتسح ما عداه من أفلام وأن يعتمد منتجوه فى مقاطعة بعض الدول له على التسرب السرى الذى سيخلق له جمهوراً سرعان ما سيتسع وتصبح المقاطعة - مع ازدياده - غير ذى معنى، ثم أن الأعمار الصناعية والتقنيات الفضائية سوف يكون لها أثرها الحاسم فى تدوير جليد المقاطعة إن صمدت مع التسرب السرى.. وهو احتمال أقرب إلى التوقع بناء على خبراتنا السابقة مع منتجي السينما العالية.

إن فنحن أمام هسراع حضارات تريد إحداها أن تقتلع الأخرى وتلقى بها فى دروب التاريخ المشية. ويبنى السؤال المهم محور هذه الدراسة.

إذا كانت فرنسا ودول أوروبا بمعقها الحضارى قد وضعت القيود لتحد من حرية دخول هذه الأفلام إلى أراضيها، فالأحرى بنا ونحن مجتمع له سمات خاصة تختلف جذرياً عن هؤلاء وأولئك - أحرى بنا أن نفكر فى حاصرنا ومستقبلنا وأن نتسائل..

ماذا نفعل للحفاظ على ذاتنا وحضارتنا؟؟ وكيف ندافع عنها في مواجهة هذا الطوفان الدمري الذي يهدد باقتلاعنا من جذورنا ويلقى ماضينا ويحمر حاضرتنا ومستقبلنا؟؟

ليس أمامنا سوى قبول التحدي والاستجابة له فالبديل مروع، وهو أن ننضم إلى الأمم البائدة التي لم يبق منها في التاريخ الإنساني سوى خبر من يضعه أسطر. أو نكون كمن يبيع تراثه وماضيه سعياً وراء أهواء المعاصرة والتحديث.

نصمبح كما قال أحد المفكرين الفرنسيين ضحايا لرموز الإمبريالية الثقافية الأمريكية.. هوليوود واللغة الإنجليزية والكينكاكولا.

قبول التحدي والاستجابة له لا يخلع بموصول الكلام مهما كان صدها المؤقت وإنما بخطة عمل تحدد مسبقاً أهدافها.. حتى يكون أمامنا وضوح للرؤيا نعرف من خلاله إلى أين نسير وكيف.

في تصوري أن الخطوة لابد وأن تكون من شقين.. الأول خارجي والثاني محلي.

بالنسبة للخارج من الملاحظ أن رأس المال العربي قد اتجه إلى كل مجالات الاستثمار فيما عدا السينما، فلم نسمع عن أحد الأثرياء العرب اتجه بأمواله إلى السينما لينتج فيلماً عالمياً، مع أن السينما تعطي عائداً أسرع وأكبر من أي استثمار آخر.

لقد سبقنا اليهود إلى إدراك أهمية صناعة السينما فاتجهوا باستثماراتهم واستطاعوا الاستيلاء على أكبر قلاعها - هوليوود - ومن خلالها انتجوا أفلاماً تخدم

قضاياهم وتشوه الإنسان العربي وتسمى إليه. وفي السنوات الأخيرة اتجه اليابانيون باستثماراتهم إلى هوليوود أيضاً واشتروا أضخم استديوهاتها. علينا أن نتنظر في المستقبل القريب أفلاماً بالتقنية الأمريكية العالمية يمثلها نجوم عالميون كبار وتخدم في النهاية أصحاب رأس المال اليابانيين وتحقق مصالحهم.

هذا عن الشق الأول في الخطة - الاتجاه إلى الخارج، إلى السينما العالمية -

أما الشق الثاني، وهو الاتجاه إلى الداخل أعنى الاهتمام بالسينما المحلية (المصرية) وزيادة الاستثمار فيها. فمما لا شك فيه أن السينما المصرية تعيش أزمة راضنة أقل ما يقال عنها إنها حالة انعدام وزن يمكن أن توصف بالتدني، وهو ما يجعلها غير قادرة على التنافس مع السينما الأجنبية التي نحاول أن نسمى المشاهد المصري والعربي من السنين منها. ويكفي أن ننظر للمهرجانات العالمية لنعرف موقعنا من الإنتاج العالمي في هذا المجال، فهناك دول بدأت فيها صناعة السينما بعدة بعشرات السنين لكنها عرلت طريقها إلى المهرجانات العالمية ولحمت سينما حصلت جوائز المصداقة فيها، علينا نذكر من هذه الدول الصين ونيوزيلندا، أما السينما المصرية العربية فهي تعرض دائماً على هامش المهرجانات لتواضع مستواها وعدم قدرتها على المنافسة.

وحالة التدني التي وصلت إليها السينما العربية لها أسباب عديدة بعضها يتصل بالبشر وبعضها يتصل بالأجهزة والمعدات التي تستخدم في صناعة الأفلام.

باختصار، في الوقت الذي تستخدم فيه السينما العالمية أجهزة ومعدات حديثة ومتطورة تتبدل كل حين إلى الأحدث والأجود، فإن السينما المصرية ما زالت تعمل بمعدات قديمة لم تصرف أي تحديث أو تطور. ولنا أن نتخيل مستوى إنتاج هذا وإذاك.

إذا كان هذا هو حال كل العناصر التي تنتج السينما المصرية فهل نتظر من إنتاجها أن يستوحي المشاهد العربي ويفنيه عن أفلام السينما الأجنبية التي نريدها ألا يرى المصير منها؟ وهل نتظر أن يكون لأفلام منتجة في مثل هذه الظروف أي تواجد على الساحة العالمية؟ فعلى سبيل المثال يعرض التليفزيون البريطاني بقنواته الأربع أفلاما من دول أخرى كالهند والمكسيك وإسرائيل وغيرها فيطلع المشاهدون على فنون وثقافة شعوب أخرى، ولكنني لا اعتقد أن المشاهد الإنجليزي سمع عن السينما المصرية!!

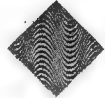
إن فاعلنا ننادي بأن يستثمر رأس المال العربي والمصري أمواله في تحديث وتطوير السينما المصرية ليتشبعها من الترفيه الذي تمناهه وطمانيه معها المشاهد المصري والعربي فإننا نؤكد أنه مصلحة وطنية عليا، وأى تخلف عنه سيكون بمثابة تخلف وتخل عن المسؤولية.

فعلى الرغم من أن معهد السينما في مصر قد مضى على إنشائه وقت طويل وتخرجت منه أجيال عديدة من الإداريين والفنيين والفنانين أغلبهم على مستوى علمي وفني عالين، وكان للفروض أن يقرأ الحركة السينمائية بعلمهم وفنهم لكن ما حدث كان عكس ذلك تماما، فمعظم الأفلام المنتجة في السنوات الأخيرة يدل على أن العلم والفن قد نهيا جانبا ووضعما على الرف ليحل محلها شيء اخطط فيه الحابل بالناول لاتعرف إن كان ينتمي إلى السينما فناً أو السينما إسماً!!

وتعجب أن أسماء كبيرة تتمتع بقدر كبير من التقدير والاحترام قد اشتركت في هذا الاختلاط السمي تجاوزاً، سينما!! ولعل أفلام المقاولات التي غزت الحقل السينمائي في هذه الفترة خير دليل على ما نقول، وإن أطيل في الحديث عنها أو عن أثارها السلبية سواء على صناعة السينما أو على مشاهديها فقد سبقني الكثير في التنبيه والتحذير من هذه السينما المسخ وأثارها.

أما عن الأجهزة والمعدات فحدث ولا حرج، فيكفي أن نقول إن معظم الاستديوهات التي أقيمت في الأربعينيات لم يحدث لها منذ إنشائها أي تطوير أو إحلال، وبعضها لم يعرف أي صيانة!! والشئ في معدات التصوير وأيضا في المهن الوسيطة من صوت وطبع وتحميض!!





ت: حسن طلب

## ثلاث قصائد

الشاعر اليوناني «يانيس إيفانتيس» هو الشاعر الفائز هذا العام بجائزة كفافيس عن الشعر اليوناني ، وشعر «إيفانتيس» يمثل التيارات الجديدة في الشعر اليوناني المعاصر ، كما يعكس في الوقت نفسه انفتاحا واعيا على التراث الإنساني عامة والتراث المصري والشرقي خاصة كما يبدو من قصيدته الثانية (صلاة الشاعر) ، وقد تمت ترجمة هذه القصائد عن الترجمة الإنجليزية للنص اليوناني.

### ● كتاب الكون

كتاب واحد فحسب هو الذي تمت كتابته  
كتاب مكتوب بالأشياء لا بالكلمات.

كتاب واحد فحسب قد تمت كتابته.  
كتاب كتب الكون بالكون وللكون

الكون هو كتاب الكون

الكون لا بداية له ولا نهاية  
ولكن حين يفيض الشاعر أسرار الكون  
يصبح الكون كما لو أنه عاد إلى يده الخليفة

---

كتاب واحد قدسب يمكن قراءته  
ذلك هو كتاب الكون

أن نكتب يعني أن نقرأ كتاب الكون  
وكل كتاباتي ليست شيئاً اللهم إلا تركيزات على كتاب الكون .  
كل كتاباتي ليست شيئاً اللهم إلا تضخيمات وملاحظات على هوامش صفحاته

أن نكتب يعني أن أنصح  
وأن أحاول مشاركة البشر  
ما اطالعه في كتاب الكون من جمال وعلو  
ذلك أن أحداً لن يطبق وحده مطالعة كتاب الكون .

### ● صلاة الشاعر

(١)

بالضبط مثل إيزيس  
التي جمعت أشلاء جسد أوزيريس شلوا إلى شلوا  
يجمع الشاعر كلمة إلى كلمة ليكتمل له جسد مخصص

(٢)

ليست هناك حاجة للتقاط أشلائى واحداً واحداً  
يكفى أن تذكرى اسمى فقط يا إيزيس لتبعثينى حياً

(٣)

ما أبسط ما تتم به الأشياء في الحب  
فالكلمات تأتي من تلقاء نفسها

---

الكلمات تدور حول مراكزها  
بالضبط كما تدور الكواكب حول الشمس.

وحين لا أحب تتطلى شمسي  
حين لا أحب أفقد المركز  
ينحل نظام الأشياء والأشياء تتبدد  
ولا شيء يحدث من تلقاء نفسه

حين لا أحب لا يكون لدى مركز  
حين لا أحب أتبدد

حرفاً إلى حرف ومقطعا إلى مقطع وكلمة إلى كلمة  
اجمعي أشلائي يا إيزيس وأقيميني جسدا  
اجعليني أغتسل في إشراقة الأشياء

في كل هذا الذي كتبت ، ليس لي أن أحاول كتابة اسمي؟

● مقدونيا ١٩٨٠

وتوقفنا في مواجهة قضبان القطار  
أمام الأضواء التي كانت تومض وتنطفئ كميني صقر مصري مقدس ، حيث كان القطار  
مقيلا بصغيره وجلبته ، إلى ها هنا سيأتي  
ويمرق - يمرق - يمرق - يمرق - يمرق - يمرق  
لقد مرق وغلغلة ، كأنه فصل كامل من فصول العام  
كانت شياطينك هي الأليام وعرياته هي الشهور  
فصل بتمامه

---

كان يمرق بعيدا عبر السهل ويقادنا  
تحت عيني الصقر ، الحارس  
في لحظة العبور هذه ، حيث كانت الشمس  
تحديق لتقرا الطالع، ففي السهل الممتد قبلتنا  
كانت الشوارع خطوطا في راحة يد

وانطلقنا  
حيث كنا نقود دراجتنا البخارية (الياماها) باتجاه النهر  
ووصلنا إلى هناك  
حيث وجئنا النهر يدا والجسر هو الساعة التي تحيط بمعصمها  
وكانت المرأة الفجرية  
هناك على حافة النهر بجوار الجسر  
وكننت أنت الذي أوقفت الدراجة  
وجعلت المرأة الفجرية تطلع خطوط راحتك التي تشبه الأنهار  
بما لها من يتابع ويجريانها  
بين مضارب راحة اليد  
قبل أن تأخذ في الفيضان ، والفجرية  
- التي ربما تكون ذاك أنت وقد انعكست على صفحة النهار - الفجرية  
كانت مكسوة بالوان البطاقات ، وحول إصبعها الرقم الذهبي  
أعنى :  
ذلك الخاتم الذي كان ملك الفجر قد اصطاده  
عندما ألقي بشصه في اتجاه المجرة.

## دخان أزرق



امتلات سماء الحارة بالزغاريد.. الفرحة ملأت قلبها.. شعرت بها تتقاذف فلم تعتملها، أحست برفيف قلبها فأطلقت زغردة طويلة.. لضمت الجارات زغاريدهن يزغوردها فاختلطت وانسمجت.. ذابت كل زغردة في الأخرى فلم تميز واحدة منهن زغوردها.

لفظنى الطائر على الرصيف الكاوى.. بضع مقاعد رخامية متناثرة ولافتة أسمتية ضخمة تحمل حروفا بارزة باسم البلدة، وأحواض زرع مستطيلة محاطة بالطوب الأحمر، وأشجار قصيرة السيقان، وخيط الفجر الأبيض يحاول النفاذ من بين ركام السحب الرمادية.. نفست يدي فى جيوبى مستجديا الدفء.. لم يكن شمة أحد على الأرصفة.. شقشقة المصافير المختبئة بين أوراق الشجر عالية.. مستفزة.. من طاعة صغيرة لكثك الحطة الخشبي نفذ ضوؤه باهت.. شددت إليه الخطى.. مسحتنى عيناه المجوزان من وراء مكتبه الخشبي القديم.. تلفه جدران كالحة.. تتدلى لبة كهربائية مغبرة من السقف.

- السلام عليكم..

اشتعل رأسه شيبا وجلد الوجه بلون الحنطة، رمى إلى عينيهِ ثم راح يبحث عنى فى تلافيف رأسه.. لم يجد لى أثراً فارقت عاندا ليرد على تحيتى:

..وعليكم السلام.

الصوت مختلط بكسل من استيقظتوا من النوم، والكلمات متوجستان، فأسرعت أسأله: المطنن الآلى..؟

قال: المطنن الآلى..؟

أرمات برأسى ثم أريدت: بيت محمد أبو المعاطى.

انيسط صفحة وجهه فتباعدت تعاريجها وانسابت الكلمة طيبة من بين شفثيه الحادثين :

.. يا أهلا.. يا أهلا.

واستدار بكرسيه قائما.. بدا متوسط القامة.. تقم نحوى.. يتدنيه عرج خفيف.. والكلمات مازالت تتفلت من بين شفثيه:

.. تعال .. تعال يا أبنى.

واخذنى تحت جناحه.. التقطنا الطوار فلفحنا الهراء.. تداخل المجوز فى نفسه.. حول لفته وجزء من شفثيه أحكم ياته السترة وأشار إلى طريق طويل، بدا بلا نهاية، غلفه الضباب.. اكتستت الأشجار القصيرة المصطفة على جانبيه حلاّ رمادية.

.. المطنن فى نهاية هذا الشارع ووراءه منزل عمك أبو المعاطى.

قبل أن أنفلت إليه سألتنى: إسم الكريم..؟

قلت: شعبان أبو المعاطى.

اصطكت ضيلف النوافذ الخشبية بالجدران.. امالت النهود من فتحات قمصان النوم الشفثنى لما اتكان على قواعد النوافذ.. اصغى السمع ليلتظن مصدر الزغاريد، انطلق السؤال من أهداهن، فجاءها الرد من آخر الحارة:

.. سناء ابنة أم السعد.

.. يا ألف نهار أبيغى.

وأطلقت زغردة.

---

قبل أن تفر زغرودتها الأولى من فمها، كانت أم السعد تتقرفص بجوار زوجها كتلة صغيرة تتمسح في سيقان أمها،  
وميناها تتابعان عينيته الجاريتين فوق أحرف الرسالة التي جاءت اليوم.

قالت له وهي تتقرفص بكوعها: اسمعنى.

قال يسائل نفسه: لكن كيف؟ هل أخذ موافقة أبيه؟.. ياه..

خمسة عشر عاما قطعة.. كيف.. أنا الأكبر، وكان الواجب أن أتسلمح.

قلت لأبى: ابنة عمى.

خبطت صدرها، وانجلت عينيها بعفلة. وسالت: ماذا تقول؟..

قلت مصرا: ابنة عمى.

قالت: ولكن..

قلت: ستمهين لهذا الموضوع عند أبى.

قالت متدهشة: أنا..؟

قلت: نعم.

ابتلعنى الحارة.. زعم بلانغ اللين.. قشعة، فزعت المصافير فضريت اجنحتها الصغيرة الهواء.. ضغطت زر الكهرواء  
اللبث باطلى الجدار جوار باب الشارع.. التفتحت أنأى خطوات تهبط الدرج، بدت وتأية الصمت المنتشر..

بسط ذراعى.. أخذنى في حضنته.. فحست وجهى بين رقبته للمثلثة ورأسه.. أحسست بالدفء فتبدد منى الخوف الذى  
يتتابنى فى أول لقاء..

قال: نورت البلاد.. لو كنا نعرف ميعاد القطار لانتظرناك.

أثرت أن أسلا منه عيني.. سبحان الله.. صورة طبق الأصل من أبى.. فولة وانقسمت نصين.. نفس الوجه المكتنز  
والصلعة والقامة القصيرة والكرش.

---

قلت: أهلا بك.

قال بعد أن نفس عجزه بين مسندى المقعد «الفتية»: وأبك.. كيف حاله وأمك.. لقد أوحشوني جدا.

جلست على طرف المقعد.. عيناى تدوران فى مجمرهما.. تتلصصان.. تبحثان عنها.. اجتازتا الباب واخترقتا الجدران.

و.. أخيرا سطت علينا حاملة بين يديها صينية الشاي .

قالت: حمد الله على السلامه.

غرت فى بحر عينيها.. جلست قبالتى.. الكوب الساخن ظل بين راجتى يدي.. لم تلمسه يفتشاي.. تلاقى أعيننا فكساها الخجل.. أحست برفيف قلبى.. خافت أن تهتز أحبال صوتها فتشبهت بالصمت.. تعلّق بيننا فصار كابوسا يجرم فرق صدورنا.. مزقه بعمق صوته الدافئ.. أهلا وسهلا.

نظرت إليها فكسرت أهدابها وراحت تنظر إلى حجرها..

قلت لعمى: الحقيقة أننى جئتك اليوم لطلب يد سناء.

كمن لسمعها عرق جرت خارجه من الحجرة.. اصطلم كتفها بطرف الباب.. كست الحيرة وجهه فاستعرت حدقتا عينيها.

قال: لكن.. هل أخذت رأى أبيك..؟

- طبعاً.

- إذن لماذا لم يأت معك..؟

- سيجىء بعد موافقتك.

- لكن أنت متأكد أنه موافق..؟

- موافق.

- على خيرة الله.



---

أحالت لمبات الكهرباء ليل الحارة إلى نهار.. اختلعت الزغاريد بالموسيقى الصاخبة وأم العروس فاضيه ومشغولة..  
انهد حيلها من وفقتها طوال النهار، فتقرصت فوق الكتف لتستريح.. لحته بهم بالخروج بعد أن ارتدى جلبابه الصوفي،  
وطرح كوفيته فوق كتفه..

قالت له هامة: أريدك في أمر هام.

أمال رأسه إلى رأسها.. صبت في أذنه كلمتين: اكتب قائمه.

تسأل مندهشا: قائمه..؟!

قالت: نعم يا اخويا.. كل الناس تكتب قائمه.

قالت وهو بهم بالخروج: كل الناس..؟

فنجلت عينيها، ورفعت حاجبيها حتى كاد ا يلامسان منبت شعرها، وقالت: كل الناس.

سبقت خطواته نحو الدرج ربحا.. كان قد اجتاز عتبة الباب.. نزل.. هاجمه صوت المغنى الصارخ في مكبر الصوت  
وزعيق الصبية، وبخان العسل للغلف بالحشيش وهو يندس في زحام المدعويين.

.. مبروك يا أبو المعاطي.

.. رينا يتم بخير.

.. عقبال أخواتها يارب.

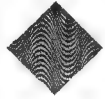
رفع يده إلى جبهته، وانزلق بها إلى صدره، وهو يشد الخطو متعبا إلى المحطة ليستقبل أخيه..

(كيف ساستقبله بعد هذه المدة الطويلة.. أخذه في حضني.. أم أسسه في قلبي؟ ترى هل ساعرفه..؟ هل غير الزمان  
هيئته..؟ هل؟).

وأخرج من جيبه لعبة سجاثره، استل واحدة.. صوت امواته يلاحقه: القائمة.. كل الناس..؟ كل الناس.

دسها بين شفتيه.. أشعلها دون أن تكون له رغبة في ذلك.. شطف نفسا.. أحس بالراحة وهو يتابع دخانها الأزرق يتبدد  
في الهواء.

---



## ملكوت الماء

شاخ المكان..

الأرض رُجَّتْ والسماءُ تشققَتْ

خرج الشَّهَاتِيُونَ للأرض الحرام:

يحين وقت الرحلة الأخرى/

وانت تُمَلِّئِينَ الروح خلقك

هذهى سلطان نجمك، أو خذيني في امتدادك

.. تصمدين إلى الشمال/

وطيفتي مشدودة نحو الجنوب...

الجسم عاد إلى منابع وَفْدِ النَّفْثَار قبل النفخة الأولى

وروحى في انخلافاتها/ اختطافك

تحمل الرؤيا.

الشمال يسومها سوء الشتاء

وانت تنحازين

تنحازين

تنحازين للإعصار

..أى فتى أصيب

وأى أحجية تُخيم!

فُتية الأسماء هارت والغمام تجلدت أمراؤه

.. هُوت النجوم ويطلق الخشب البدائي القديم

.. تفر من بين الأصابع رجفة الصمى

(سماؤك ليست الأرض البديلة

.. لست منحازاً

ولست مقيمة ملكوتك الجوال فوق الماء!!

نحن، الآن، ظلال أضمحل في الزحام،

فأبس ثم حقيقة أخرى سوى موت قديم خط خيمته...

.. يقيم الله سنخه

وأخرج من شقوق الحجر، أشبه سيرتى الأولى

تقديم المدركات ويطلع لللكوت مفسولاً..:

فأبصر وجهك المُضمَر بين أصابعي

.....

رؤياى غاضبت

والصباح يغر من تحتى

وليس هناك غير (الماء!!)

## أقصوستان قصيرتان



### الشعيرات البيضاء

اضطجعت على جذع جزورينا متاملاً قريتى وهى ترتدى عباءة القليلة ، هامم الاولاد اتوا ليستحموا فى التربة الصغيرة كعادتهم كل يوم ، لم يتخلفوا يوماً هذا الصيف ، هامم يصفبون ، عرايا يروحون ويجيئون ، يقفزون فى الماء ، يطعمون من الماء ، يلغظون ويزيدون ، وعلى بعضهم يطرطشون الماء ، فيما القرية تبدل عباءة القليلة بعباءة الغروب . ويدأ الجسر يشفى بعيون وأيد وحشائش ونعير ونهيق . يمشون الهوينا إلى البيوت ، وجوارى ترف الفراشات إلى زهورها ، وإلى اعشاشها تهول العصائير ، تثبت رجلاً ومددت الأخرى مسترخياً ، بينا الاولاد مازالوا عرايا فى الماء يصفبون .

رفعت شفتى العليا وركزت عينيّ على الشعيرات البيضاء فى شاربى وابتمست ، هنيهة وتهضت واقفاً وفى القلب غصة ، وأنا أمر بجوارهم طرطشوا على الماء مشاكسين ، فتأملت الشعيرات البيضاء ثانية ومضيت فى غصتي التى تتسع شيئاً فشيئاً .



### موت

من آخر قريته حتى أول المدينة ، مد الخطى باتجاه رزقه يسبقه ظله يجعل جرحاً ، الشوارع مكتظة بالناس والعربات ، والقلب مكتظ بأحلامه ، ييب ، ييب ، الروح تحلم بالصفائر لتُسرحها ، ييب .. ييب ، القلب يحلم بشغاف هادئة ليرشغها ييب .. ييب .. ييب

فى وسط الشارع مشى يخب فى جلباب شروده للساطع ، العربات تنظر إليه بالف عين من حديد ، الناس ينظرون إليه بالف عين من توحش ، ييب .. ييب ، قفز يمينا ، قفز شمالاً ، فرور ... على أسفلت الشارع استقر الجسد ملفوفاً بدمه فى ملامح وردة تحلم ، بينما الفأس والقفعة على باب البيت تنظران فى اتجاهه فى ملامح بنت تبحث عن أبيها .

## العصفور



خرجوا جميعا، وبقيت وحدى. وعلى غير العادة، رمقنى الحارس بمودة، وقال: تصبح على خير. وضرب المفتاح فى الباب، تلك، تلك، أغلق الزنزانة.

والحق، الحق، أقول لكم:

كنت أتطلع إلى الورقة فى يد الحارس، وهو ينادى أسماء، أسماء، إلى أن انتهى، تلفت حولى، وكدت أنفجر فى البكاء، لكنى تماسكت، فهؤلاء أحبة، وأنت رجل.

تددت على فراشى، فى بلادة وشجن، كتلة شمعية باردة، مضمونة بالبكاء. ما أقسى هذه اللحظة..

لحظة انعدام اليقين، بين الفرحة بانتعاق الآخرين، وحزن الأسر والفراق. شددت البطانية على وجهى، لكنى - صدقوني - لم أتم، ولم تغمض عيائى، ولم تنتبى ولو غفوة، كنت فى كامل الإدراك، وتمايم اليقظة، ضعفت، أنكسار، وهم، خيال، حقيقة، قوة، بهجة، تمزق، انفجار، انشطار، لم أدر إلا وأنا مازلت ممددا على فراشى، واقفا، أدور فى الزنزانة، أجمع ملابسى والمنشفة وفرشاة ومعجون الأسنان وماكينة الحلاقة، فى الحقيبة، التى نفضت، أو نفض هو، عنها الغبار، ورأيتنى أخرج، والأبواب لاتزال مغلقة، من باب الزنزانة إلى العنبر، ومن بوابة العنبر إلى الفناء الكبير، ومن بوابة الفناء الكبير إلى الإدارة، ومن بوابة الإدارة إلى السور الخارجى، ومن بوابة السور الخارجى إلى الشارع. اندفع الهواء إلى صدرى، تنفست بعمق.

«الله.. الهوا جميل»

---

ورأيتني، من هنا، بمفردي أسير، والطريق يمتد، أبريل والخضرة ورائحة الورد والرياحين وحفيف أوراق الشجر الكثيف وبسمة الأسفلت وبمضة الليل ويقع الضوء البعيد.

«ما أحلاك هذه الأيام حبيبتى»

إلى أن وصلت مفترق طرق، ظلت تتقاسمني، أو تتقاسمه، الحيرة: فى أى طريق أمشي؟ حتى سمعت قطارا يدخل محطة، وتذكرت عندما كان صوت عجلاته الحديدية يأتينا خفيضا فى الزنزانة، يثير الرغبات والأشواق، يوقظ الأحلام، ويلهب الذكريات، جريت بكل ما أوتيت من قوة وعزم، وبالكاد تمكنت من اللحاق بالقطار، يتحرك ببطء، القيت الحقيبة فى العربة قبل الأخيرة، وقفزت وراحا.

وكننت على فراشى - هنا - بالزنزانة ألهمت.

«على بلد المحبوب وينى طال شوقى، والبعد كاوينى»

- عد يا شهاب.

- انتهض أنت يا شهاب.

- إنه ألهم، ولا داع لخداع النفس يا شهاب.

- هذا طريق الموت أو الجنون يا شهاب.

- تمتع أنت بالعقل والحكمة والحياة يا شهاب.

- أنا الأصيل يا شهاب.

- انت خائن ويليدي يا شهاب.

- سأخسف بك الأرض يا شهاب.

صباح وخبيج وصهيل وصليل وقمعة ونيران ولهات وحجارة وحصى ورمال ساخنة وأرض تنشق، لأغور، وأغور، فأرائنى، هناك، فى القطار، يشق الهواء، وينتفع، جسد هنا وجسد هناك، المعادى، روح هنا، وروح هناك، ماضى جرجس، نار هنا، ونار هناك، الملك الصالح، نفق هنا، ونفق هناك، السيدة زينب، مشدود لخيول هنا، وخيول هناك، يا الله، من أنا؟ وأين موقع قمتى الآن بالتحديد؟ فى ميدان التحرير، والساعة تدق العاشرة، كل الشوارع الآن لك، فامض كيفما تشاء.

«بهتيم، زهرة المدائن»

---

سيقان و أفضاد وأرداف وخصور ونهود وعيون وخدود وشفاة وشعور طويلة قصيرة مخنوقة ومرسلة، كل النساء الآن لك، متع بصرك، وأمالا جفنيك.

«فاطمة ما أجملك حبيبتى، عندما تأخذيننى فى صدرك، وتفتحين بواباتك السحرية»

وها هو ٩٣٥ يقبل، أراه من هنا، ينخل المحطة، قلبى يرفرف، ويكاد ينطلع من خلوى.

أنت منى، وأنا منك، تمهل، وفكر قليلا يا شهاب، الحرية أو الموت، أقفز يا شهاب، نط، ولا تلتفت إليه، فاطمة الآن تتسامل عن سر خروجهم ويقائى، القلق ياكل لحمها، وينهش عظامها، طال الزمان والغياب، قد تنهار، وتصاب بصدمة عصبية.

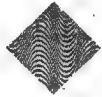
أسرع يا سائق، لقد أخذونى منها ليلة زفافنا، الشوارع أمامك خاوية، هات آخر ما عندك، أنا قادم حبيبتى، لحظات وأصير بين يديك، ضمينى، ضمينى، رمسيس، كوبرى غمرة، شادر السمك، الوايلى، الأميرية، مسطرد، حفرة، مطبات، أه، بهتيم، زهرة المدائن حقا.

أختلق يا شهاب عد. البيوت القديمة، الشوارع المترية، الحواري الضيقة. الدنيا تدورى يا شهاب عد حكيم أبقال، عبداللاه الفكهاى، طه الحلوانى، الصهاريج القديمة، الصهاريج الجديدة. لسانى يتلى يا شهاب عد. صلاح الطعمجى، حمذى الكبابجى، عبد المنعم القماش، إمام الجزمجى، سيد العصىرى.

أقبل الأرض تحت قدميك يا شهاب عد.

شعراوى اللبان، كشك سميد الأعرج، مقهى الخنام، مخابز الدمهوجى، عمال إسكى، ها هو بيتنا، هواء، هواء، صعدت درجات السلم، وبأخر قطرة من دمي ضغطت الجرس، ولحت طيف فاطمة خلف زجاج الباب، الذى انفتح، وغامت الدنيا. فى الصباح، وجد الحارس عصفوراً ممزقا عند أسياخ النافذة.





## الوقوف على ناصيتي

لكي

انكأ

كي لا أصمو

من نومي

وأحاول أن أحيأ

في ذاكرة النظم

سندني

لكي لا يجهلني .. الصحو

إلى قبري

وقفة

الطيور التي تتمايل في عتبات السماء

وترقص حين يمن لها شوقها



---

وترحل في الأفق  
تطوى المسافات  
كيف لها ؟!  
حين يزعجها عشقها  
للعشاق التي أنبتتها  
فتتعدى سريعاً  
حين يرحل لليل  
طيف المساء

## محاولة

حاول  
أن تحمل حلمي  
وتعود به  
من خلف ستائر نومي  
حتى حين يجيء الصبح  
أحاول أن يصحبه يومي

## خواء



تعمد أمامي.. وأحس بعينيها تلمساني.. وتبتلع ريقها.. العيان.. شاحبتان.. عروق مصفرة دمءة.. تختلط  
بخيوط باءة.. وجسد معروق يثق.. يثق.. كان الجسد كله ينبض.. مريضة.. كأنها مريضة منذ الأزل..

العروق تحت الجلد تمتد.. عروق.. عروق وعظام.. لا لحم هناك.. ولهاث.. لهاث يثق.. أسمع بلا سماع.. أسمع  
عاليا.. وعينان برغم مرضها متسعتان.. كان الرأس كله عيان.. والشفتان ذابلتان..

الجسد الطويل ممد.. بطول الحجرة أمامي.. طويل ونحيف.. كأنه عرق الحياة..

وأحس بالذقات في عينيها.. وفي جسدها.. وتحت جلدها.. نبض عال.. عال.. لا أسمع غيره.. تحتوني عيناها..  
من هي؟

وهي تنظر لي.. عيناها تتكلمان.. تنفثان.. تنظر لي مجبهة.. وشفتاها الساكنتان تنفرجان.. وتهمسان لي..

..ألا تعرفني يا دكتور؟.. هل؟

-- إنني قريبك يا دكتور

وأفتح فمي وعيني ومسامي.. وأتجول على الوجه والجسد الشاحب والثدين المصمومين.. والصدر عظام تلهث..  
وفجيع..

هل؟

هل..؟

والعينان بوسع العالم تبطلعاني

من؟

من تكون؟

شاحبة مثل كل الأشياء.. وكيف لي أن أعرف ولي ثلاثين عاما لم أذهب إلى قريتي..

قل ثلاثون قرنا.. قل منذ البدء.. ويده البدء وأنا في غربة.. من..؟ تعرفني ولا أعرفها..!!

- تذكر يا دكتور.. تذكر

كيف لي.. كيف لي بذاكرة الأسمنت أن تعي..؟

بالعينين المنتفضتين والجسد الغائب.. والعقل الذاهب أن أعرف..؟

كيف لأدواتي أن تعرف..؟ أن..!!

افتح لمي.. افتح عقلي.. افتح قلبي.. افتح جسدي..

يا جسدي قل.. من تكون..؟

- لن أقول لك.. تذكر

كيف أنذكر..؟ أنا لا أنذكر ماذا افطرت.. فكيف أنذكرك بعد ثلاثين عاما..؟

كيف وشعرك قد شاب؟ وجمجمتك مثل جمجمة الموتى..؟

وجسدي كأنه نودة مستطيلة.. شريط نودي مستطيل.. وتديك بقعتان مسويتان.. بارض مالحة..؟

من..؟ من تكون..؟

ورفتك هذه الطويلة كرتبة ناجة هزيلة بلا لحم ولا ريش.. وتلك التي في رقبتي.. في ماسورة رقبتي.. تفاحة آدم

تلك التي تجرى.. تجرى صغودا ومبوطا.. وتتلعلم.. وتصطلم.. وتتوقف.. وتترجرج.. من أنت أيتها الشاحبة الذامبة

عني..؟

- لم تعرفني يا دكتور؟

هزئت رأسي

- لن أقول لك يا دكتور.. فلتهاول

أحاول..!! من تكون؟ قريية لى.. عمتى؟ عمتى ماتت.. خالتي؟ خالتي ماتت.. أمى؟  
إن بها من أمى.. عينيها المتسمتين.. يوسع العالم.. لكن أمى ماتت.. أبى؟ لا يعقل..  
من؟

دارنا؟ شارعنا؟ حوارينا؟ غيطان؟ جميزتنا؟ تريتتنا؟ فراخنا التى على السطح؟ حمارتنا؟ كلبتنا؟  
من؟

وعروها تنتفض

من؟

ولبها.. وبلنها المرتعش..

وأحست بالخيبة فى عيني.. فى عيني وفى صوتى.. فى صوتى وفى عرقى.. فى عرقى وفى خجلى.. فى خجلى  
وفى موتى.. فى موتى وفى انسحاقى.. فى انسحاقى وفى غيبوبتى.. فى غيبوبتى وفى لامعناى..  
- أنا بدرية بدرية..!! وانتفضت.. بدرية..!! تلك التى كانت.. بدرية..!! والأرض انشقت.. بدرية..!! والدنيا  
أضاعت.. بدرية..!!

وهى تنتنى.. تتلود.. والعيون.. العيون الهالعات..

بدرية..!!

أنا العيان المعلقان.. المعلقان بها.. يا بدرية..

وأنا الجسد الملتاج.. والعيان واللاهات والقلب الذى يرتج..

بدرية.. والجسد.. الجسد المتعاسك والمتواثب والمتضاحك والمتنتنى..

يا بدرية.. والأسنان.. والضمكة تغرى.. والديان المرتجان.. والجسد اللغوف بعوى الثوب.. المهتز.. المنساب..  
المتدفق.. يا بدرية.. وأنا العاشق والولهان.. وأنا الساهر طول الليل.. أمامى قمر الليل.. يا بدرية.. وأتقافز وسط  
الليل.. ألك هناك بعيدا! جنب الساقية وفى الحقل.. يا بدرية.. وأضحك.. ترتعشين.. يرتعش الجسد البكر.. وأمد يدي  
إلى لحكم.. يرتعش القلب البكر ويروح الولد الجفون بغيبوبة.. وأضم اللحم الزاهى.. يا بدرية.. وأنا فى الغيبوبة  
أحلم.. تصفنى كف.. تقلبنى..

---

من؟ أراه.. أبى.. ذلك الطويل الذى كان يحمينى.. وأراه يجرنى.. وأراه يضربنى.. و.. يقلعنى من حقلك يا بدرية.. يقلعنى.. بدرية.. والجسد ممدد.. يلهث.. عار.. الشديان يقعتان فى أرض مملحة.. والفم شق يأتى إليه ثعبان.. والساقان منفرجتان.. بوهستان رفيعتان.. محروقتا الأطراف.. الساقان.... بدرية.. هل يعقل أن تكرنى؟! هل يعقل؟ ماذا فعلت بنا السنوات.. السنوات يا بدرية..؟! تلهث.. تلهث والبطن منتفخ.. والسرور متفحم وبه أثار دماء.. وعظام الساقين تيرق.. يا بدرية..؟! يا ولى من الأيام.. يا ولى.. أنا المنتفخ.. اللاهى.. الأكل.. الشارب.. النائم.. يا ولى.. يا بدرية..؟! وتحسس جسد بدرية بيذى.. وترتمش يذى.. تحسس خارطة الجسد الممتدة.. تحسس خارطة قريتنا.. بيتنا.. أناسنا.. أبى.. أمى أحق بدرية..؟! ولا أجد شيئاً.. تحسس.. خواء.. خواء.. مالها هكذا قد انتفضت.. نورمت.. لا نبض فيها.. ولا حياة.. أين قلبها؟ عروقها؟ بماؤها؟ نبضها؟ لا حياة.. هل التحسس ميتاً..؟! بدرية..؟! ولا أجد بدرية.. أجدنى تحسس جسدى المستلقى أمامى..



## إبريق فزار



كل شيء تغير.. قالتها ثم مضت ما زالت كما هي، لها نفس الملامح، الوجه المشدود المعتنى به، الأنف المتكبر الذى يورث للنبله، تضحك مثلما تبكي مثلما تغضب بلا أنفعالات وبوداعة مضجرة إنها تشبه أحدا ربما أعرفه.

قالت « تفضلى » وجلست، كان التراس مقبضاً، بلا طوار ولا أصص ولاخضار، ساحة فضاء مرعبة سبحت تحت قدمي، كانت ضخمة ولها لون الطين وبخاؤه ونعقت غير مبالية، كل شيء مهترئ، جلست أمامي، قلت لها متى؟ قالت: مازال فى الوقت مقصع ، فابتسمت وكان الضفدع تحت قدمي يلتقط فريسته بين شذقيه، ويدلى لسانه لواحدة جديدة.

البيت كان كبيراً جداً، لكن سكونه غامض، مربع، الإسطبل، الحديقة، المضيقة، صالة الغلال، رائحة القمع المفصول وعرق الفسوة وهن يملأن حجورهن من صنوف الخزين.

« كل شيء تغير » قالتها ثم قادتني إلى الداخل، كانت مقاعد غرفة الطعام الضخمة تتراقص من الهمن وتنبطح أحشائها من تحت العظام، وتتراكم على الطاولة صلوف الأرائى النحاسية والقديور، وأمتلا فضاءها برائحة فطر متعفن سمعت صرير الخشب تحت قدمي ورأيتهن فى صفوفهم الطويلة يحملونها متيبسة، جافة وخلفها الصلوف السوداء فى ممر طويل طويل.. تعبت من ملاحقة سريانه وسط التجاويف والشقوق. زادت دقات قلبي انقباضاً. وحينما فتحت لى غرفتى تنهدت وعكست المرأة وجهي ووجهها من خلفي، كان وجهي مليئاً بالندوب وأطلت الشعيرات البيضاء من خلف الأصابع، وتاملتها وما زال وجهها كما هو، ابتسمت، ثم أخرجت الوريقات الصفرة وفركتها بين يدي ثم بدأت العجن. كانت وريقات الحناء جافة جداً ومتخشبة، ضمخت الخصلتين، ثم عصبت رأسي، وكانت لاتزال تملق في من مقعدها، وجين التفت كانت يداها مخضبتين مثلى .

قالت : «نامي» ووعدها بانى سحاول، وحاولت. لكن نقيق ضفدع كان يفازل وليفته ألقنتى، كان صوته قريباً جداً فتحت حمام حجرتى فوجدتهما هناك فى قاعه، هممت بمطارتهما لكنهما لم يتحركا وكانت عيونهما جاحظة جداً ومرعبة، وعندما جاءت خلفى، قالت : «إبريق فخار وعود صبار يا أمه المعجوز مين يروينى؟»..

قلت لها إننى أحب الضفادع وإن صوتها جميل فضحكت وقالت : لا ليس جميلاً لكنه أفضل من الصمت المطلق. وخرجنا، قلت قديمائ تزلاننى، قالت أعرف، كان الطريق طويلاً. وجذبت الوعاء المملوء بالماء والعقرب ومددت قدمى قالت : كان المشوار طويلاً جداً .. نامي» وكنت أرتجف تحت غطائى وهى بمواجهتى على المقعد الهزان تبخلق فى وجهى ورغم ذلك نعست وجاهنى، تمسست عنقى بأنامله وكان لعينييه نفس الوله القديم، قال : «تعالى .. خائفه؟ لا ... لا تخافى.. تعالى «مازال حانياً كما هو، ومددت يدي لكنه لم يمد ساعده بل أبتسم وقال : «غيرى ملابسك» وقمت، أشعلت ضوء شمعته قاربت على الانتهاء، وفتحت الباب، كانت الغرفة كما هى... الفراش، الصوان، الستائر، الصورة، انحنيت بشمعتى الكتفان العاريتان، ذيل الثوب الطويل والخصال المذهبه وكفه تحتضن كفى فى شبه انحناءه، سمعت ضحكته وهى لا تزال على مقعدها... لم أبال فتحت الصوان وأخرجت الثوب، «غيرى ملابسك» أخذه أم اليبسة؟ نفضت غباراه، كان بياضه مثيراً، وليست، ولكتت العصاية، كان الكتفان متهديلين، لمحت خطوط عنقى، وكمرشات العين المتورمه، وضحك. فلم أبال بها، إنه يمينى هكذا، ودخل.. لم يلتفت إليها، انحنى على كفى وقال «هيا».. وارتجفت، قال : «هل أنت خائفه؟ تعالى تعالى وحملنى بين ساعديه، ورضعنى على الفراش، رايتها تمضى، أغلقت الباب خلفها، وسمعت المهر الصغير يصهل فى الفضاء ثم رمح بعيداً باتجاه القيم... انحنى على جسدى ثم قال : «هل أنت عطشى؟ أو مات براسى الكاس وكان مرا مرا، لكنى شربت، ثم تصاعد وعيى ورأيت ضوء الشمعه ينحنى ثم يحيطنا فى الظلام، واندس بين شفتى ضفدع ضخم يندس جسده فى الطين ثم يلوك شحمه فى بيات طويل ..



إن القضية في هذه الدراسة ليست فقط كيف تساعد على صنع المثقف العصري المبدع، بل كيف تساعد على خلق العقل الناضج المتفتح القادر على رؤية مالا يعتقد فيه، وعلى الحوار والتطور واستيعاب ما يحيط به من حقائق، وذلك بدلا مما يرسخ من صنع المتعصبين ذوي الأفق المحدود الذين يخاصمون روح التغيير والإبداع.

ليس هناك إبداع حقيقي في مختلف مجالات المعرفة دون إلمام بتراث الإنسانية، حتى لاتعاقب اختراع «ما سبق اختراعه»، وبعد ظهور ما يتخطاه ويحد كثيرا من قيمته النسبية، وليس هناك إبداع حقيقي دون أن نكتسب المهارات والقرارات التي تمكن من العمل الصحيح المثابر، والوجود في حالة من اللياقة الإبداعية.

نعم إن التثقيف الذاتي والذات بين العوامل الحاسمة في تحصيل الحرية الإبداعية وتراث الإنسانية معا، إلا أن ذلك يكاد يكون مستحيلا إن لم تتولد مناخ التراث الإنساني، إلى حوار إمكانات معقولة للتعليم والثقافة العامة الراقية.

والمناخ لما يجرى في العالم خلال السنوات الأخيرة والواتر التي يجرى بها، يدرك مدى العزلة التي تتهدد العربي في هذا الصدد، حتى أننا بننا على وشك العيش في جيتو منقطع الصلة بما يجرى حوله.

ما طبيعة الجيتو المعرفي الحضاري الذي يتهدينا؟ وهل من طريق لتجاوزه، حتى لاينتهي مسأل الإبداع العربي إلى الصفر؟

لا بأس من حكايات تمهيدية لازمة للإجابة.

## حتى لا ينتهي مآل الإبداع العربي إلى الصفر



## دراسة تاريخ الفن

أتاحت لى ظروف الصياغة أن أدرس تاريخ الفنون الجميلة ثلاث مرات. والطريف أن ذلك حدث رغم إتمامى الدراسة من المرة الأولى فى واحد من المعاهد الأكاديمية المصرية بدرجة «امتياز»، كما أن المرات الثلاث لم تغنينى عن السعى إلى دراسة تاريخ الفن مرة رابعة هذه الأيام. وينبئنى أنه ما كان لى أن أتجشم عناء دراسة جديدة لموضوع سبق وأن درسته، إلا مع الإحساس بأن الدراسة الجديدة ستضيف لى ما لم أحصله من دراستى السابقة.

فى المرة الأولى درست تاريخ الفن وسط زحام من الطلاب المرحقين الذين ساقتهم الرغبة إلى ركوب قطار مواصلة التعليم، بصرف النظر عن وجهته أو عن «تاريخ الفن» بعد ذاته، وسجنت لإمكانيات الأمر فى نطاق سردي، لم تنطلق معه إلى مشاهدة الإبداعات التى نتحدث عنها، إلا من بعض صور على البعد فى كتاب مطبوع بالأبيض والأسود فى يد الأستاذ. ولأجدال فى أن هذا الوضع كان يؤثر على حماس وأداء كل أطراف العملية التعليمية إساتذة وطلاباً، كما أن الاقتصاد على الحديث عن نواح فنية كالتكوين ودراما اللون والإيقاع والهارموني وبالألفاظ ينطوى على صعوبة شبيهة بتلك التى تواجه الحديث عن الموسيقى.. إذ أن ذلك «لغات» خاصة غير لغة الكلام، وبها قيل، فلن تزيد قيمة القول على قيمة تعليق مكتوب بصدد مقطوعة موسيقية لم يسمعها المرء!

أما للمرة الثانية (١٩٧٤م) فقد قادتني ملايسات متعددة إلى التحمس لخوضها.. كنت أقيم فى مومبكي،

وسمعت إعلاناً عن محاضرة موضوعها الفن المصرى القديم، فشغفت لمعرفة ما يقوله هؤلاء الأجانب عن شئ يخصنى. ووجدتني فى قاعة مسرح تتسع للآلاف مكتظة بالرواد الذين جاءوا مختارين، واكتشفت أن المحاضرة تتناول جانباً واحداً من فنون مصر القديمة، وأن هناك جزءاً ثانياً يلقيه معاضر آخر، وجزءاً ثالثاً يلقيه غيرهما، وأن هذه الأجزاء ليست إلا فصلاً من برنامج متكامل، يقدم للجمهور العادى بذاكر منفصلة أو «أبونية شامل» مقابل قروش قليلة، عن الفن منذ أقدم العصور وحتى الوقت الحاضر، يقوم بكل حلقة من حلقاته أستاذ متخصص حاصل على درجة الدكتوراه فى المرحلة المعنية، زار بلاد الفنانين وأطلع على أعمالهم، كما أن المحاضرة تقدم مسلحة بأرقى الإمكانيات التقنية فى حينه، وموشاة بكلم هائل من المستنسخات الملونة، ويتوصيات لزيارة متاحف قريبة ترى فيها جانباً هاماً من هذه الأعمال، وملصقة بإجابة عضرات من أسئلة الرواد. ولما كنت قد بهرت بالروح العامة، وبما يتاح من رؤية مسهبة للأعمال التى يجرى الحديث عنها، وبمدى الإثام والتعمق بموضوع الغرض أنه فن بلادى وأنى درسته دراسة أكاديمية، ولما كنت قد أدركت ذلك كله فقد قررت مواصلة دراسة تاريخ الفن من جديد.

المرة الثالثة (١٩٨٠م) كانت حين أتيت لى الفرصة لتابعة تاريخ الفن فى سلسلة برامج قدمتها محطة كبيرة من محطات التلفاز. وجدت أفضل المحاضرين إلى جوار أفضل للمعدين والمخرجين، وجرى وراء أفضل الأعمال الفنية وأكثرها تعبيراً عن مقتضى الحال فى جنبات الدنيا الأربع، وأتاحت الإمكانيات التقنية للتلفاز، إلى جوار ما سبق درجة هائلة من المناورة.. اختار

كما أن مثل هذه البرامج تمكن المرء من التعامل بحرية مع الأعمال الفنية.. فتتيح له أن يقرب صورها ويركز على أجزاء منها، بل ويغير ألوانها ويزيل - بقدر محسوب - آثار الزمن التي تراكمت على صفحاتها، ويكمل ما ضاع من العمل الفني، ليراه وكأنه قد خرج للتحق من بين يدي الفنان.

بل وتمكن برامج من هذا النوع المرء من الاجترار على هذه الأعمال وتحويل أي رسم يريد من المدرسة التي نفذ وفقاً لمهامها إلى مدارس فنية أخرى كالنقش أو التجريدية أو... كما تمكنه من إكساب صور أعمال للنحت البعد الثالث لتبدو مجسمة.

ذلك فضلاً عن أن هذه البرامج تفي - ولاتكتفي بالإشارة - بالمعارف التي تعامل الفنون على أنها أحد تجليات الأجواء الفكرية والاقتصادية والاجتماعية والعلمية التي تميط بظهورها، وتتيح نظرة موسوعية بانورامية عن ذلك.

لقد تعودنا ربط أسماء انشيتين وبلائك ومكوفسكي بتاريخ الفنون الجميلة، لكن يجب عدم خداع النفس في هذا الصدد، فمعظمنا يمارس ذلك تمارين يتذكر فيها ما سمع أو ما قرأ، وهذا شيء مختلف تماماً عن تمارين المعرفة والفهم والفكر والتدقيق الحقيقي... لأن كثيرين ممن يريدون هذه الأسماء لا يعرفون حقيقة إنجازات أصحابها، ولا كيف ارتبطت على وجه الدقة بالتطور المعنى في الفن.

باختصار إن مثل هذه البرامج هي ورش فنية حقيقية يشاهد فيها المتدق، ويقتطف مما يشاهد ويسمع (التعليقات)، ويكرر المشاهدة والسماع والتعميم

القريب الفضل زوايا تصوير الأعمال الفنية، وقرب ويكبر واجتازاً ومنتج وقدم وآخر وضاهى، كماله تكن هناك أعباء مخسرة سواء من ناحية الوقت أو وسيلة الانتقال، فكان الأمر متعة لا تبارى.

أما المرة الرابعة ففرضتها التطورات التي طرأت على إمكانيات الكمبيوتر، فلهضت بسرعة عمله وسعة ذاكرته، وجعلته قادراً على تناول الصور، مما أدى إلى ظهور مجموعة من البرامج، مسجلة على أقراص ضوئية (CD) (ROM) لا يزيد وزن الواحد منها على جرامات، ويحوى آلاف الصور وأرقى الأعمال الفنية في مختلف العصور، إلى حوار وجهات نظر نقدية مختلفة راجعت هذه الأعمال، وأداء مبدعيها وسيرتهم الفنية، بالإضافة إلى مواد وفيرة من أشهر موسوعات الفنون الجميلة. ويستطيع مستخدم البرنامج، في أي وقت يريد، وفي يسر بالغ، بمجرد لمسة إصبع أن يتجول بين عناصر شبكة مترابطة متكاملة من المرجعيات..

(كان ينتقل مثلاً، بصورة اختيارية وبأي ترتيب يعن له، ومن واقع المادة التي يتعامل معها، من سيرة بيكاسو الفنية إلى لوحه «الحياة»، فقرة نقدية لها، وقراءة ناقد ثان، وثالث، ثم إلى مرحلة بيكاسو الزرقاء فمرحلته الوردية، فزوجته فيرناند أوبليه، فلوحة فتيات الفنون، فقرة نقدية لها، ثم مفهوم المنظور، فسيرة براك، فالتكبيية - التكبيية التحليلية - الهارموني - الفورم - الموسيقى أريك ساتييه - ديابلوف - الباليه الروسى - جان كوكيتو - سوبر راليزم - سرياليزم - دالى - بريشون... ومئات غير ذلك من اللوحات والمجاهيم والسير والآراء النقدية المتشابهة).

والتأمل، وهذه الإمكانيات لاتتيح فرصة حقيقية لتذوق حقيقي فقط، بل تؤدي إلى انقلاب عدد من عيوب النقد إلى مزايا.. فمقصود الأدوات في الماضي أدى إلى أن تتحول معلومات سياقية فنية حقيقية، مثل سيرة الفنان ومجمل لوحاته والمعارض التي شارك فيها، تتحول إلى أويئة ضارة لأنها بالصورة التي كانت تساق بها لم تكن تحمل فنية حقيقية للجمهور، الذي لم ير غالبا قوائم الأعمال والمعارض التي تتكرر الإشارة إليها، ولا يمكن أن تكون حية في ذاكرته بأي درجة من الدرجات، ويستحيل أن يكون لها على هذا النقص قيمة أكثر من كونها تدريبات ساذجة لاستخدام الأرشيف أو للذاكرة في أفضل الأحوال، ولعلاقة لها بحس أو ذوق.

لكن هذه السياقيات تأتي مع الأدوات الجديدة وسط كوكبة من الإمكانيات المتحصنة بالحس الفني، التي تمثل الجسد الحي الذي يجري التعامل معه، مما يجعلها نافذة على ما يرى الحس والتذوق وعلى ما يرقى بهما، مما يفتح الباب لوثبة هائلة في عالمي التذوق والمعرفة.

وقد يتصور البعض أن التفاوت بين حصيلة مرات درس الفنون الجميلة أمر يكتسب منطقيته من طبيعة موضوع «تاريخ الفن»، وكون الصورة تلعب دورا أساسيا في المسألة، ولايشكل ناموسا عاما فيسما يخص كل مجالات المعرفة، لهذا لاياس من الانتقال للحكاية الثانية.

### النظرة للثقافة العلمية

عام ١٩٧٠ كت أراس أحد الأقسام بجمع الحديد والصلب، وأوفدني المجمع في مهمة هندسية دامت ستة شهور، في واحد من أكبر مصانع الحديد والصلب في العالم. وجعلتني تجرية العمل مع الروس في المجمع

أرفض من اللحظة الأولى فكرة أن تصاحبني طوال الشهر الستة مترجمة، تتبع لي أن أتعامل خلال عملي وإقامتي باللغة الإنجليزية. وبدلا منها طلبت مدرسا يساعدني على التقدم في لغة من ساعيش وأعمل معهم. وفي لقاء طلبت أن نبدا مباشرة في التعلم عن طريق قراءة الشعر. واختارت مدرستي، تأثرا بطبيعة الموقف، أشعارا طالعت فيها علاقة بالتكنولوجيا والصواريخ... ورغم تنهيتي لأشعارها ظلت اسميها دعابة «تانيا الفضائية»، ففوجئت بها تحكي عن اهتمامات فضائية فعلا، فانتها إلى «السيجن» في طفولتها..

كان في حديقة المدينة الصغيرة البعيدة التي نعيش فيها قبة سماوية، وكان يخلب لب الأطفال حضور عروضها. ويوما قرأ الصبية في أحد المجلات العلمية، للخصخصة لهم، عن المفضارات الكونية الأخرى، والإشارات التي ترسل بها إلى الأرض. وخلال النقاش اختلف الأطفال حول مواقع بعض النجوم التي ورد ذكرها في المادة العلمية، وأخذتهم الحمية، وكان الليل قد حل، فقرروا عدم الانتظار حتى الصباح، وأخترقوا أسوار المدينة ومبنى القبة السماوية وقاموا بتشفيلها. وبينما انهمكوا في نقاشهم كان البوليس قد حاصر المبنى الذي دبت فيه الحركة على غير العادة، وتم القبض عليهم. وكان من بينهم مدرستي الحاقرة. التي لم تتمالك نفسها أمام لوم الضابط

« يا تانيا إنت بنت. مالك ومال الصبيان الأشقياء هؤلاء؟»

« وهل يعنى كوني بنتا ألا أعرف مكان النجوم؟ »...  
« ياتانيا الصباح رياح، وكل حاجة لها نظام شغل، ويمكن أن تتلف باللب فيها.

- ماذا تقول؟ بالطبع لا يمكن أن تتلف فنانا التي كنت أديرها.

- والله مال. أنت من كتبت تديريتها ونحن نضرب لخماسا في أسداس ونقول أي غزاة من الفخشاء الخارجى حطوا على القبة السماوية وواتع الأمر أنها تانيا وعصابتها...

حدث ذلك مع تانيا في المستينات المبكرة، ولعله نقل للقارئ المزاج العام للطفل الأوربي آنذاك، وبيننا وبين ذلك حوالي ٢٠ سنة، نهض فيها الطفل الأوربي إلى نرى أرقى كثيرا. حتى أنه بات في بيت أكثر من نصف هؤلاء الأطفال قبة سماوية كاملة، أرقى وأكثر إبهارا وثراء، على الاقراص الضوئية الكمبيوترية إياها، يتعامل معها في أي وقت يريد، وبإمكانات شبيهة بالإمكانات التي فصلناها سابقا. وذلك طبعاً إلى جوار مئات المطبوعات والدوريات المكرسة لتوسيع آفاقهم ومتابعة تطوراتهم العقلية بالرأى والنماء، ناهيك عن مئات البرامج للتلفزيونية.

(بالمنااسبة لدينا في مصر كلها قبة سماوية واحدة نتنافس على نقلها - أو قتلها في حقيقة الأمر - ليجلس هذا أو ذاك من الموظفين المهمين مكانها في أرض المعارض بالجيزة).

ولعله المكان المناسب للإشارة إلى أن التقنيات الحديثة خطت بأطفال العالم المتقدم خطوات بعيدة في مجالات كثيرة، ربما كان بليغ الدلالة أن نذكر منها هنا مجال اللعب (١١). فلعبة مثل «مدينة سيم» تعطى الطفل ميزانية كاملة لبناء مدينة، مع صلاحيات مطلقة لإدارتها وتظهر على الشاشة أمام الطفل مدينة مجسمة كاملة

ينفق عليها من ميزانيته بغاية، فما أن يقصر في اعتمادات الشرطة وتعين ويترىب كوابرها حتى يفاجأ بارتفاع مستوى الجريمة في المدينة. وما أن يقلل في الاعتمادات الخاصة بمحطات الطاقة حتى تغلق المصانع أبوابها وتزداد البطالة، والطريف أن لهذه المدينة إضافة تجعلها تنطبق مرة على باريس ومرة على لندن وثالثة على طوكيو ورابعة على «سيم»... وهذه مجرد لعبة من الألعاب التي يلعبها كثير من أطفال الغرب اليوم.

لقد صار للعب المحض (دون وعظ مدرسي) قيمته الترفيهية والاقتصادية والإبداعية، فالأطفال باتوا يتدربون من خلاله على مواجهة مشكلات الحياة. والأجيال الجديدة من الألعاب الكمبيوترية المتطورة (بالمنااسبة لايشيع بيننا منها إلا أربا الأنواع) تصفح وتتمى إلى جوار مهارة حل المشكلات، مهارة اتخاذ القرار، كما أنها تزيد من قدرة الطفل على التركيز وتشجده خياله.

كما أن إمكانية «الأخذ والرد» - أو التفاعل - مع البرامج الكمبيوترية الراقية وسيلة فعالة للتخلص من أفة التلقى السلبي (النتائج من تعليم الطيقين ومتابعة التليفزيون)، مما يساهم في تنمية المهارات الذهنية لدى الصغار ويزيد من قدرتهم على التفكير المنهجي المنظم، ويحثهم على التفكير المجرد، ويجعلهم أكثر إدراكا للكيفية التي يتكبرون بها ويتعلمون من خلالها، كما أنه ينمي قدراتهم الإبداعية والابتكارية، ويقلل من تأثير رقابة الكبار الكابضة عليهم، ويعزز في نهاية المطاف نزعتهم إلى التفكير بالاستقلال.

لكن ذلك ليس نهاية المطاف لذا لا بأس من حكاية جديدة.

## أطفال يتفوقون على مربيهـم

قبل ١٠ سنوات كان في المدارس الأمريكية كمبيوتر واحد لكل ١٢٥ تلميذاً، لكن عدد الأجهزة صار في عام ١٩٩٤ واحد لكل ١٢ تلميذاً (غير الأجهزة الخاصة الموجودة في البيت). ومع ذلك لم تنته مشكلة الأمريكيين مع عصر المعلومات ، ذلك أن التطور التقني مستمر على نحو عاصف، ولم يعد المهم أن يجلس الطفل إلى جهاز كمبيوتر، بكل المناهل المعرفية التي أشرنا إلى طرف منها سابقاً، وإنما الأفاق التي تتجاوز الإمكانيات الذاتية للجهاز وبرامجه. . . الأفاق التي يمكن أن يصله الكمبيوتر بها، وتفتح أمامه بانوراما المعرفة الإنسانية، عن طريق الارتباط بشبكات الاتصال العالمية، التي تنتشر هذه الأيام بسرعة البرق، وتعرف بـ «طرق المعلومات السريعة».

و١٥٪ من التلاميذ الأمريكيين باتوا على اتصال بشبكة «إنترنت»، التي تطوى بين جوانحها كل الشبكات العالمية، ومن خلالها صار بإمكانهم القيام بزيارة كاملة لمتحف اللوفر في باريس والأرميتاج في بطرسبرج - وغيرهما طبعاً - وهم جلوس في منازلهم، والاتصال بالمكتبات الأوربية الكبيرة، وفنوك المعلومات اليابانية، و«الثروة» مع الخبراء والنجوم في كافة المجالات وفي مختلف انحاء العالم للتلميذ.

وهكذا لم يعد الشعار الشعبي في المدارس الأمريكية هذه الأيام «دجاجة في كل وعاء» ولا حتى «جهاز كمبيوتر على كل مكتب»، بل «توصيل كل جهاز كمبيوتر بالشبكة العالمية»، وليس هناك من يستطيع التثني بما سيقدي إليه تربية أطفال على هذا النحو، يتفوقون بما لا يقاس على مربيهـم: أهلهم ومدرسيهم .

ولأبأس بعد ذلك من الانتقال إلى الحكاية الأخيرة.

## أقمار إسرائيل الصناعية

كانت البروفيسورة (٢١) اليسا شنهار سفيرة إسرائيل في موسكو، تستعجل سائق السيارة الروسية في تغيير أحد عجلاتها على الطريق بين مطار «بليستسك» وقاعدة إطلاق الأقمار الصناعية ، حتى تتحق بال لحظة الحاسمة لإطلاق القمر الصناعي الإسرائيلي «جوروين-١»، بينما كان المهندس أناتولي فولوفسكي، الروسي الذي هاجر هو وأسرته إلى إسرائيل قبل سنوات (ليس هناك ما يمنع أن يكون واحداً من عصاية ثانيا مدرستي)، والذي عمل ما يقرب من ثلاث سنوات في بناء القمر الإسرائيلي، يصبر - للصحفيين - عن سعاده بالعونة للمرة الأولى إلى روسيا علماً إسرائيليا (٢٢)، للمشاركة في إطلاق القمر الإسرائيلي، ويبين كيف قضى الليلة السابقة مع الرفاق الروس يغفون بالروسية والعبرية، وكيف أن علاقات التكامل بينهم تضمن بصيرة معتادة ، وكيف أنه يحس برضاة عميق، بعد أن تكمل الجهد المتواصل الذي بذله في إسرائيل بالنجاح. ذلك بينما كان زميله الروسي الذي يشرف على استعدادات الإطلاق يعبر عن سعاده بالتعاون الرفيع المستوى مع الزملاء الإسرائيليين، ويتحول الصاروخ الصربي الرهيب «إس إس - ٢٥»، ومعاونة الصنفاء إلى صاروخ يستخدم في الأغراض السلمية (٢٣)، كإطلاق القمر الصناعي الإسرائيلي.

والقمر الصناعي المعني، قام بصناعته، وبكلفة بلغت ثلاثة ملايين ونصف مليون دولار ، طلاب (٢٤) معهد من معاهد «تخنيوم» - أقدم الجامعات الإسرائيلية (٢٥) - بالاشتراك مع عشر من شركات التقنيات المتقدمة في

إسرائيل، بدعم مالى كانت هناك استحالة لإكمال المشروع بونه، من رجل الأعمال الأمريكى جوزيف جوروين، الذى حمل القمر «جوروين - ١» إلى جوار اسمه رقم «١٦» اعتبار لما هو أت(١٢)

وفى المؤتمر الصحفى الذى عقده الوفد الإسرائيلى فى مطار موسكو، بعد الإخفاق فى إيصال القمر إلى مداره ليقوم بمهمته، ولعطب أصاب عمل الصاروخ، قال البروفيسور جورا شافيف رئيس «معهد أبحاث الفضاء» فى أقدم الجامعات الإسرائيلية (تخنيون): «سنحاول تحرير القمر الصناعى من بقايا الصاروخ، واستطرد البروفيسور زئيف تيمر رئيس وفد الجامعة: «وحتى إذا لم ننجح فى ذلك فإننا لن نفقد سوى جسد القمر.. لقد حققنا أهدافنا الأكاديمية التعليمية فيما يخص إعداده وتجهيزه، وبصاميه وخبرات صنعه بأقية لم نضع معه، ويمكن أن نشغل للتر فى صناعة نموذج ثان له، بتكاليف أقل كثيرا ، وعلى الروس تحمل تكاليف عملية إطلاق بديلة، والأكيد أن ما حدث لن يؤثر سلبيا على صناعة الأقمار الصناعية فى إسرائيل .

ويمكن أن يكمل خطوط الصورة السابقة أن إسرائيل لم تستطع الصبر على تأكيد أن الفشل لم يكن سوى فشل روسى فقد أطلقت، بعد أيام فقط، قمر التجسس «أفق - ٣» بصاروخ إسرائيلى طورته بـ «علمائها» من الألف إلى الياء هو الصاروخ «شافيفيت»، ومن قاعدة إطلاق إسرائيلى، وفى مسار من أصعب مسارات الإطلاق (عكس اتجاه دوران الأرض).

لكن الصورة ستبدو أكثر اكتمالا مع التصريحات التى أعقبت إطلاق القمر والتى أكد فيها أكثر من مسئول

إسرائيلى كبير على: «أن إسرائيل أصبحت تملك بشكل مستقل إمكانية الحصول على المعلومات الإستراتيجية التى تحتاجها دون الاعتماد على بلدان أخرى»، مشيرا إلى تجاوز تحكم الولايات المتحدة الأمريكية فى هذه المعلومات أيام حرب ١٩٧٣ وحرب الخليج.

إن مجمل التفاصيل السابقة عما هو أخطر من امتلاك إسرائيل أداة لاستطلاع ما يجرى فى أرض الجيران، وهو امتلاك مضطط محكم للتعامل من موقع ريادى مع عصر الفضاء:

- قدرة على تصميم وتصنيع صواريخ تصعد بحمولات كبيرة، منها حمولات لورية، وليس أقمار صناعية فقط، إلى الفضاء الخارجى.

- قدرة على تصميم وصنع أقمار صناعية مختلفة الأغراض لتتناسب مع احتياجاتها.

- امتلاك ميدان للتجارب والإطلاق، ومحطات أرضية للمتابعة.

وربما كان الأهم من ذلك كله وعى بمسار التقدم العلمى والتكنولوجى بإمكانياته الحالية وإفاقه المستقبلية، ووجود مؤسسة متخصصة لقيادة العمل فى هذا المجال (مؤسسة الفضاء الإسرائيلى) لها إستراتيجية محددة وأهداف واضحة، يساندها فى أداء وظيفتها نظام متخصص (معهد أبحاث الفضاء فى «تخنيون»)، وتوزع الجهد الصناعى على من يستطيع المشاركة (شركات ومؤسسات اقتصادية وعسكرية...) وتعاون عالمى أقل ما يقال عنه أنه يجرى على قدم المساواة مع المتقدمين، ومصادر تمويل سخية لهذا النشاط (٣,٥ مليون دولار

لتدريب التلاميذ في تجرية حية؟)، بالإضافة إلى منافذ وعلاقات وسياسات ناجعة لتسويق نتائج نشاطهم.

وترجع أهمية ذلك كله إلى أن أنشطة وتكنولوجيا الفضاء، نوع من التكنولوجيات الشاملة لا تقتصر مجالاتها على التجسس العسكري، بل تمتد كما بات واضحا للجميع اليوم إلى الاستطلاع المدني والطقسي، والاتصالات ونقل أحداث القارات الأخرى .

وقد لا يكون واضحا بنفس القدر أن تكنولوجيا الفضاء تطوّر على حلول للمشاكل الملحة في الزراعة والغذاء، بالاستعانة بقدراتها على الاستشعار عن بعد والتنبؤ بالطقس والأفات، والمساهمة في زيادة الإنتاج الزراعي وتعمير الصحارى والحفاظ على الثروات الطبيعية، وربما التكاثر في ظروف الفضاء .

وإن كانت هذه التكنولوجيا تتمتع بمثل هذه القدرات فيما يخص نشاطات تقليدية كالأزراعة، فعلى أن تتصور ما يمكن أن تسهمه من تقدم في مجالات الصناعات التقليدية والصناعات الإلكترونية والاتصالات والتجارة أو من خدمة لأهداف التقدم الاقتصادي والاجتماعي عامة، وبالتالي نمو ورعاية التجمعات البشرية.

إنها باختصار تكنولوجيا تترك أثرا على كل نشاط بشري، بل وتعيد صياغة رؤية الإنسان وموقفه بالنسبة لمجتمعه وبيئته وإقليمه وعمله والكون المحيط به جميع الخطوات الأولى في عالمنا تستفيد من احتياجات الأمن والدفاع العسكري كمنخل، لكن سرعان ما يصبح للأمن الذمسي الأولوية في الأمر، إذا أخذنا بعين الاعتبار أن مفهوم هذا الأمن قد تغير وتوسعت ضفافه لتشمل ما هو سياسي وثقافي واقتصادي واجتماعي و....

لا يمكن إنهاء هذه الحكاية دون إشارة إلى أن إسرائيل تسعى إلى وراثة الترات العلمية والفني السوفياتي، فبعد هجرة فرق فنية كاملة إليها، فإن التعاون الطمي الصناعي العسكري هو محور التعاون مع بلدان الاتحاد السوفياتي القديم وفي مقدمتها روسيا وأوكرانيا، اللتان زارهما رابين مؤخرا، بالذات وسفيرة العلماء السوفيت قد ذهبوا إلى إسرائيل ويعملون فيها .

ولا يقتصر الأمر على بلدان الاتحاد السوفياتي القديم فقد سبق التعاون على مستوى يتحقق لأحد مع الولايات المتحدة وأوربا من قبلها، ومنذ ١٩٥٨م، وفي أرقى مجالات التسليح والتقنية، ونكتفي هنا بالإشارة إلى تطوير الصاروخ «حيتس أو أرو» (السهم) بالاستعانة بالتمويل الفضية الأمريكيين في إطار مشروع حرب الكواكب أو الفضاء (٩١). هذا كما أعلنت الصين مؤخرا عن أنها تبني واديا للتكنولوجيا المتقدمة بالتعاون مع إسرائيل.

ونكتيجة لذلك باتت إسرائيل تصمم وتطور وتصنع وتبيع كثير من معدات «عصر الفضاء» حتى للبلدان المتقدمة (٩٢).

هذا كما أن إسرائيل تستعد هذه الأيام لإطلاق قمر الاتصالات «صاموس»، وهو من النوع الذي ينقل البرامج التلفزيونية والمكالمات الهاتفية و... الذي كانت قد أعلنت عن نيتها لإطلاقه قبل سنوات، وإن تريفت، نظرا لطبيعته التجارية، حتى تشهد المساحة الإقليمية والدولية جيدا لتسويق خدماته.

بعد الحكايات نعود إلى سؤالنا

ما طبيعة الجيتو المعرفى الحضارى الذى يتهددنا؟ وهل من طريق لتجاوزه؟ حتى لاينتهى مال الإبداع العربى إلى الصفر؟

ولا اعتقد اننى بعد الحكايات السابقة فى حاجة إلى تفصيل أكثر عن طبيعة الجيتو الحضارى الإبداعى الذى يتهددنا، بالذات إذا أدركنا أنه ليس هناك إبداع حقيقى فى مختلف مجالات المعرفة دون إلمام بتراث الإنسانية، حتى لاتعوارض اختراع «ماسبق اختراعه»، ويعد ظهور ما يتخطاه ويعد كثيرا من قيمته النسبية. وليس هناك إبداع حقيقى دون أن نكتسب المهارات والقدرات التى تمكن من العمل الصحيح المثابر، والوجود فى حالة من اللياقة الإبداعية.

نعم إن التشكيك الذاتى والدأب الذاتى بين العوامل الحاسمة فى تحصيل النرية الإبداعية وتراث الإنسانية معا، إلا أن ذلك يكاد يكون مستحيلا إن لم تتوفر مناهل التراث الإنسانى، إلى جوار إمكانات معقولة للتعليم والثقافة العامة الراقين.

وهكذا يبقى الشق الثانى : وهل من طريق لتجاوز الجيتو، حتى يكون هناك معنى للإبداع، وحتى لاينتهى مال الإبداع العربى إلى الصفر؟

وطبعا نحن نبحث عن حلول واقعية، ليست من قبيل العمل على إشاعة استخدام الكمبيوتر والأقراص الضوئية إياها والاتصال بالشبكات العالمية بل تعتمد على إمكانات متيسرة فى هذه اللحظة لأوسع فئات المجتمع، ولاتحتاج إلا إلى القرار والمواصلة. وبدعا نعبّر إلى ما نراه حلا من طريق سؤال: هل يمكن أن يكون للتلفاز دور فى الأمر؟

صحيح أن الناس تعودوا على تحذيرات الدارسين من تأثير التلفاز الضار عليهم وعلى أولادهم.. على وقتهم واستيعابهم، بل وعلى صحتهم، وصحة سماعتهم الأسرية، ناهيك عن البساط الذى يسبحه من تحت أقدام ما يرقيه من أنشطة كالقراءة .

لكن هذه صورة مغلوطة تماما فليست كل برامج ومواد التلفاز كذلك، ولأن التلفاز يمكن أن يكون، على الجانب الآخر، أعظم وسيلة للتأثير على جميع جوانب الحياة، ولأن دوره ينمو باطراد. وقد أدركت تجمعات بشرية كثيرة ذلك فصارت توخف التلفاز فى ترقية مشاهدته واتخذ يديهم. وهذه عملية يسيرة فوق أنها سهلة.

وأغلب الجامعات التى تتداول الحديث عنها حاليا «بنقة قديمة»، بينما الجامعات الحديثة جامعات تلفازية تدفع «مناهجها» على الهواء تفرغ على الدارسين كثيرا، لأنها تتيح لهم أرقى المضامين والوسائل التعليمية، باكثر الأدوات إبهارا، وتجسد هذه الوسائل والمضامين على مدار اليوم، دون أن تكبد الطالب عناء الزحام فى المواصلات والشوارع والمدرجات، وعلى أهمية هذا الدور التعليمى للتلفاز فهو ليس كل ما يعنينى هنا، لأن برامج المدارس والجامعات لم تعد الوسيلة المثلى لاستيعاب التراث الإنسانى وتجاوزه، ولأن ما يمنينا إلى جوار حفز الناس العاديين (المشفرجين) هو أن هذا التراث، وفى مختلف المجالات الفكرية والفنية والتقنية، صار مجسدا باشكال درامية ومعرفية مبهرة على شاشات التلفاز.

وأبى إنسان يقظ تتاح له متابعة محطة تلفاز ذكية لايد أن تزنله البرامج الكثيرة التى تقدم جماع المعارف



البشرية. والجيد منها لا يقتصر على عرض هذه المعارف وإنما يقدم منطق تتابع اكتشافات هذه المعارف، مما يصيب المتفرج بالعنوى، ويرى قدراته الابتكارية.

ولا يلقى الأمر عند هذا الحد، لأن الأكثر أهمية هو تجاوز برامج التلفاز هذه الخطوة الأولى الضرورية لكل إبداع: الاستيعاب الجيد للتراث الإنساني والروح التي أنجز بها، وسميها إلى أن يتخذ بعض لعب وترفيه المتفرجين الوجهة نفسها، إذ صارت هناك برامج جذابة تشجع وترب وتثقف الناس على النظر بصورة انتقادية لما يشاهدونه عامة ومنه هذا التراث، وتحفزهم على تجاوزه ناهيك عن الاستفادة منه.

إن الحل الذي نراه لتجاوز الجيتو المعرفي هو قناة تلفاز كاملة متخصصة في «الثقافة والتعليم والبحث على الإبداع»، تسخر معطيات المعرفة في تشكيل وعي الناس، وتتيح لهم الفرصة لممارسة حياتهم اليومية بأكبر قدر من الموضوعية والإبداع، وفي تناسب مع مسيرة العصر وإنجازاته.

وهذا يتطلب منا وقفة مسهبة أمام ما يمكن أن تعطينا مثل هذه القناة؟

### تعليم على أرقى مستوى

إن كانت مصر قد أقرت بأن النهوض بمستوى التعليم صار مشكلة أمن قومي لابد وأن تعطي بأعلى قدر من الرعاية، وإن كانت مصر قد اختارت أن تكون السنوات القادمة هي أعوام تطوير التعليم بهدف مواجهة متطلبات العصر والمستقبل، وإعداد أجيال أكثر قدرة على تحديات الحياة (في المشروع القومي لتطوير

التعليم). فإن برامج هذه القناة لا بد لها في إتاحة أفضل فرص التعليم لكل المصريين، وبطريقة تتجنب كل ما يعوق التعليم المصري عن صناعة البدع.

وكلنا يعرف كيف يتبارى الناس على إلحاق أولادهم بالمدارس النموذجية ويفصل المتفوقين فيها على وجه التحديد، ومثل هذه القناة لا تمكنا من جعل مصر كلها فصلاً للمتعوقين فقط، ولا من القضاء على الدروس الخصوصية - الآفة التي تكاد تغتال العملية التعليمية برمتها لأنها تجعل الكثير من المدرسين يتخلون عن واجباتهم الأصلية - فقط، وإنما تساعدنا على إتاحة فرصة التعليم على أرقى مستوى للجميع، وبالتالي إشاعة ديمقراطية حقيقية في نظام التعليم، بل وتتيح مرونة هائلة في التطوير المستمر لبرامج التعليم، وما يمكن أن يتضمن حتى توفير خلاصة منجزات الأقران الكمبيوترية إياها - للجميع - بصورة مركزية. هذا كما أن هذه القناة تساعدنا على ما يمكن أن نسميه التعليم العلاجي أو التكميلي للمتخصصين الذين تخرجوا بتعليم تجاوزه واقع تطور المعارف كثيراً، وللمدرسين الذين تساقبتهم المعرفة، ذلك بالإضافة إلى العمل على حث الإبداع وحفزها؟

ولأهمية الأمر ليفر لي القارئ بعض التفصيل...

إن مثل هذه القناة تمكنا من إعداد البرامج التعليمية كما في كل أنظمة التعليم الراقية بحيث يصل للتلميذ بشكل من الأشكال جس التطور المستمر في المعرفة والثورات الكبرى التي حدثت في إطار كل علم، بل والمخاض الصعب الذي صاحب هذه الثورات، وللمعارضة الشرسة لها من قبل الجهات المتخصصة،

التي بدت طويلا وكأنها على حق وجدير بالذكر أن التلاميذ في مختلف نظم التعليم الراقية يدرسون نتائج الحضارة المصرية القديمة ، ليس كمادة تاريخية منفصلة فقط، لأن كل فرع من فروع المعرفة لابد وأن يبدأ بإنجازاتهم لتنمسية الحس التطوري – الذي شكل المصريون علامة بارزة على طريقه – بين أبنائهم.

كما أن هذه القناة تمكنا من تلاقى العيوب التي تضرب نظام التعليم المصري في مقتل. وأحد هذه العيوب هو ما يفرضه هذا النظام من إكمال المرء تعليمه في نفس واحد، العالي بعد الثانوي، دون أدنى فرصة لاستئناف التعليم، بعد فترة توقف لأي سبب كان، الأمر الذي يؤدي إلى تعلق الجميع بأهداب «قطار التعليم الطويل» حتى دون أن تتوأم وجهته مع ميولهم الحقيقية. فهايك عن معمة المجمع والتنسيق، أين الفرصة لمن شغلته الشهادات والدروس الخصوصية، ولم يصل للعشرين بعد، في أن يكشف ميله الحقيقي، وعلى مهل وبالتجربة، وبصورة تجعله محبا مهموما بشئون وشجون التخصص الذي يريد أن يقضى حياته معه ويبدع فيه؟

وفي كل الأنظمة التعليمية المتقدمة ليست هناك قيود على عودة من قطعوا رحلة تعليمهم، بل أن فترة العمل تحسب لصالحهم عند القبول مجددا في التعليم العالي، لأنه يُنظر لذلك في إطار النضج العام للفرد، وتزيد فرص هؤلاء إن كانوا قد احتكوا خلال تجربة عملهم بالمجالات التي يسعون لإكمال دراستهم فيها، بل وتقديم لهم التسهيلات والإغراءات، من منطلق معرفتهم الواقعية لما هم مقدمين عليه.

ولعل الأخطر في نظام التعليم المصري أن الرغبة في عدم فوات قطار التعليم الطويل، تؤدي إلى سلسلة من الدعايات الشاذة، فمن التزاحم (المشروع بالطبع)، إلى قضاء غالبية الطلاب لسنوات التطلع والتكوين في حالة من العطالة المقتمة، تحت وهم التعلم، وإلى أزمة فرص العمل بل وطبيعة العمل ذاته، لأنه في هذا الإطار يكون مرحلة مبتوتة الصلة تماما بما قبلها، ذلك على أحسن تقدير.. حيث أن للعطالة تأثير مدمر يكتسبه الإنسان ويظل يتحكم بتوجهاته فيما بعد، مكرسا سلسلة هدر الإمكانيات .

محمل القول أن الرغبة في مواصلة التعليم والترقي المعرفي رغبة مشروعة وضرورية في عصرنا، وينبغي تلبيةها على أوسع نطاق مع الخروج من دائرة الهدر الجهنمية، بالذات وقد قدم العصر حولا ناجحة لذلك، تتمثل في «الجامعات التليفزيونية الحرة» التي تقبل أي راغب في الالتحاق بها (بصرف النظر عن اعتبارات السن أو تاريخ على شهادة ما أو...)، وهي توصل مقرراتها للطلاب في بيوتهم عن طريق الإذاعة المرئية والمسموعة أساسا، ولا يؤم الطالب مركزها الرئيسي إلا فترة محدودة لتتجاوز الشهر كل سنة (خلال عطلة الجامعات العادية للاستفادة بإمكاناتها ومديها الجامعية) لبعض التمرينات العملية وأداء الامتحان، وهي توفر خدماتها (حتى نيل درجة الدكتوراه) برسوم رمزية، ذلك أن تكلفة التعليم فيها لا تتجاوز ٧٠٪ من مثيلاتها في الجامعات العادية، ونقل هذه التكلفة كلما زاد عدد الطلاب، لأن الجزء الأكبر منها يذهب إلى إعداد المقررات.

نخلتها، وجزء كبير منها يتنمى إلى مجال العلوم الحديثة.

هذا كما أن الجامعة الحرة هي الحل الناجع لمشاكل من قبيل الربط بين الجامعة والمجتمع، والاهتمام بالبحوث التطبيقية وقيامها بدور الخبرة لمؤسسات المجتمع، فطلابها موجودون في مختلف المجالات.

### حث التفكير الإبداعي

إن الهدف من القناة التليفزيونية التي نطالب بها ليس إتاحة الفرصة لتعليم على أرقى مستوى وإشاعة المعرفة العلمية والتراث الإنساني فقط، لأن مواردنا يمكن أن تكون حثا وترشيدا لمناهل معرفية أخرى مثل عملية القراءة، وذلك عن طريق البرامج التي تنطرق بشكل أو بآخر للكتب. لكن لعل الأهم الذي يقود إليه ذلك كله هو عمل برامج هذه القناة عملا مباشرا على الحث الإبداعي، والمسألة ليست غريبة علينا تماما فقد أطلعنا على أطراف من برامج حث الإبداع الأجنبية في برامج المسابقات والجوائز الشائعة في تلفازنا، لكن كثيرا منها أبسر حتى أفرغ تماما من أى قيمة تطويرية حقيقية.

وقد يتصور البعض أننا أخطأنا العنوان فهذه برامج منوعات لكنها خفيفة.

وحث الإبداع والتفكير لابد أن يكون مصالة «ديافنة» ثقيلة النعم يفتش بها أفراد ثقيلو ... لكن الهدف الأول من حديثنا ليس إلا مثل هذه البرامج الخفيفة الدم والمضموسر، لأنها هي التي تناسب طليعة الإبداع الحقيقية، وليس أحوال متفرجينا فقط.

وجدير بالذكر أن الوقت الذي ينفقه طالب الجامعة الحرة في الدرس والبحث يقل كثيرا عن الوقت الذي يقضيه طالب الجامعة العادية في المواصلات، وإنها أرقى من الجامعة التقليدية، إذ يسهل نتيجة لمركزيتها أن تعكس على نحو أكبر أهم سمات للتعليم الجامعي الإبداعي، مثل حث الميل إلى البحث الذاتي والاعتماد على النفس، والارتباط بمشاكل الواقع (الدارسون فيها يعملون في مجالات مختلفة)، كما أن ظروفها: من اتساع القاعدة والمركزية ومرونة إمكانات التطوير تتيح فرصة تحديث المقررات باستمرار، للالتزام بأرقى المستويات. ذلك مع تواهر الرقابة الاجتماعية عليها (تذاع مقرراتها على الهواء). هذا كما تتيح المركزية الاستفسارة من الأساتذة أصحاب القدرات المتميزة ووقع عبء الأعمال التكرارية عن الأساتذة عامة، وكل ذلك يجعل العملية التعليمية فيها أرقى من جهة النظر الإبداعية.

هذا كما يمكن جعل القناة التليفزيونية الجديدة أداة ناجحة لإشاعة اللغة العربية وأجانتها بوصفها أداة تنظيم ، لأن عدم إجادة استخدام هذه الأداة يعرقل كثيرا من قدرة المرء على التعبير وبالتالي على التفكير. وهذه قضية بالغة الأهمية رغم تأخير السياق لها إلى هذا الموضوع، ولأن ما تتعرض له اللغة العربية يكاد يجرنا إلى كارثة واسعة الأصداء. لكن ذلك لا يمنع عدم الاهتمام بإعادة اللغات الأجنبية فقد صار من البلاء، التي تنال كثيرا من المرء نفسه، الاعتقاد في إمكان تجاهل متابعة الإنتاج المعرفي العالمي، ووجهه بالذكر في هذا الصدد أنه رغم اعتزاز البلدان للتقدم بلغاتها وبغيرتها عليها، فقد باتت هذه اللغات تعرف قواميس ضمت للكلمات الأجنبية التي

كل ما سبق مما لا يمكن تركه لقانون أسعار السوق والعرض والطلب.

إن ديمقراطية التعليم ليست مسألة أخلاقية فكل المجتمعات الواعية مستقبليها تعمل على إتاحة ذلك، ويكفي في هذا الصدد الإشارة إلى أن عملية اكتساب وتطوير المعرفة، التي صنعت التجربة اليابانية، تبدأ بالتعليم الإلزامي في المدارس التي تشرف عليها الدولة. وفي إطار تكافؤ تام للفرض يسقط الحواجز الاجتماعية، ويتيح إمكانات التقدم أمام الجميع، مما يؤدي إلى الاستفادة من أفضل العناصر البشرية دون تمييز ويستمر هذا التكافؤ في الفرض حتى المراحل الدراسية المتقدمة، فالمعاهد العليا مفتوحة هي الأخرى دون حواجز اجتماعية وذلك تطبيقاً لما يشيع في الطوم التربوية الحديثة من أن عدم تكافؤ الفرص بين كل أفراد المجتمع في هذا الصدد ليس إلا إعادة لإنتاج الظلم الاجتماعي والتخلف الحضاري.

بل إن الصيحات ترتفع في الولايات المتحدة الأمريكية محزنة من مخاطر مساهمة التطورات الأخيرة في زيادة الهوة بين الفقراء والأغنياء، لأن الأسر القادرة هي التي تستطيع أن تؤمن لأبنائها التعامل مع الشبكات الكمبيوترية، إما بتوفير الإمكانات لهم في المنزل، وإما بإحاقهم بمدارس غنية تيسر لهم ذلك.

ومن المهم أن نذكر في هذا الصدد أن القناة التلفزيونية الجديدة ستجعل المدرسة الراقية والجامعة الراقية تصل إلى المناطق الريفية والمزولة والثانية من البلاد، بل وإلى التلاميذ ذوي الظروف الخاصة (المرضى مثلاً)... كما أنها ستقلل من اعتماد نظم التعليم على

نعم لدينا نواة ينهى تطويرها أخذين بعين الاعتبار أن بيت القصيد في سعى الإنسان وتقدمه لم يعد تذكره للمعلومات المختلفة التي يجاب عنها بالنوات استفهام مثل من (اكتشف، بفعل، وقال، و...) ومتى وأين، وإنما صار هذا التقدم يرتبط بما يجاب عليه بالنوات مثل لماذا (اكتشف، بفعل، و...) وكيف، لأنها هي التي تفتح على التفكير وتقدمه إلى الإبداع. وقد تخطت كثيراً بين التذكر والتفكير ولأن كل برنامجنا التعليمية والتفازية، وحتى البرامج التي تتخذ من التفكير عنواناً لها، تدور معظم أسئلتها، إن لم تكن كلها، بعيداً عن التفكير وتقف عند حدوده.

والتعلق والدوران حول أسئلة التذكر أمر مهم ليس فقط لأنه يقود مع الفهولة إلى فلسفة البرشام، وفيهم البرشام، بل لأنه يحط أيضاً، في النهاية، من قدر الإنسان الذي وهبه الخالق نعمة من قدراته الخلاقة واستخلفه في الأرض... يحط من قدره ويسفطه إلى «الة» متذكرة، متواضعة الإمكانات والقدرات، إذا قارناها بالنوات التي صنعتها الإنسان نفسه لتساعده على التذكر، مثل القواميس والموسوعات وبثوك المعلومات وهذا ما يبين الجديدين معاً بصفة من استخلفه الله في الأرض لأن يعلموا أولادهم طرق تحرير أمضاهم من تذكر المعلومات، حتى تنفرغ للتفكير والخلق.

#### ديمقراطية مناهل المعرفة

إن مثل هذه القناة هي الحل الأمثل لديمقراطية التعليم والتثقيف والمعرفة، وتلبية رغبة الأعداد الكبيرة في الترقى والاستفادة من إمكانات العصر، فوق دورها في التنشيط الفكري العام، فبرامجها تداع على الهواء، لأن

الأداء المتواضع لكثير من المدرسين، وتقضى على شكوى العجز في أعدادهم بفتح وكسر الألف على حد سواء.

وقد انتشرت الجامعات الحرة من هذا المنطلق في بلدان كثيرة من بريطانيا إلى الصين إلى إسرائيل كما دفع ذلك التوجه عددا من البلدان «النامية» إلى توفير استثمارات هائلة في مجال الاتصالات، فعلى سبيل المثال تسمى الهند إلى ربط مناطقها الريفية بشبكة اتصالات هائلة، إسرائيل منها للبلغة التي ستقضيها الشبكة الجديدة للتعليم والتقدم، وتحلم نيويورك بأن تربط بين ٧٦ ألف قرية خلال ثلاث سنوات، في إطار خطة تصحيت تتجاوز كثيرا ما نطالب به، وتقف بالهند على مشارف طريق المعلومات السريع، وتكرس لها حوالى ثمانية بلايين دولار.

#### الإمكانات متيسرة

بقية إشارة إلى أن الخبرات العالمية، بل والمحلية الخاصة بمواد مثل هذه القناة وفيرة ومتاحة، كما أن مقلتيها التقنية لا تمنعنا، فالجامعة الحرة البريطانية مثلا، تعتمد وهي أعرق الجامعات الحرة على ٥٠٠ ساعة من إرسال الإذاعة ومثلها من إرسال التلفزيون طوال العام الدراسي الواحد.

والسألة ليست غريبة علينا تماما فلدنيا نواة البرامج التعليمية، ولدينا نواة الجامعة الحرة، كما أننا قد اطلعنا على أطراف من برامج حث الإبداع في برامج المسابقات والجوائز ويمكن أن نقوم على تجميعها وتطويرها جميعا بحيث تؤدي الغرض الجديد الذي نضعه نصب أعيننا... أي أنه لا ينقصنا في هذا الصدد إلا تحديد الفلسفة

والهدف والمنهج ثم العمل الواعي للتقن، على نحو متواصل.

هذا كما أن لدينا ١٢٤ ساعة إرسال تلفزيوني يومي، ومثل هذه القناة التي يمكن أن تفتح الثغرات، بل وتزيل الساتر الترابي الذي يكاد يحيط بنا ويفصلنا عن محيط المعارف العالمية، لا تحتاج إلا إلى ٨ - ١٢ ساعة يوميا.

إن ذلك يجعلنا ننظر إلى إنشَاء مثل هذه القناة كقضية أمن قومي من الدرجة الأولى، يجب أن تحظى بالأولوية الفورية المطلقة، ولأنه سيكون علينا وعلى أطفالنا في نهاية المطاف مواجهة معضلة العيش مع أجيال من المؤهلين بالتقنيات الحديثة، والذين يتعاملون معنا مستثنين إلى خدماتها، ولأن القضية لن تكون قضية اختيار فيما يخص الكيانات البشرية، فهذه المستحدثات من نفس «نوع» الأسلحة الذكية التي حسمت حروب الخليج حتى قبل أن تبدأ، ومن نوع محطات الأقمار الصناعية التي تحط علينا في بيوتنا أينما لم نرد، إننا ضمن العالم على أرباب عصر جديد تقوم ثقافته على أسس كونية ومهم إنسانية مشتركة والصراعات الحضارية المعاصرة تلعب قنوجات التقنية المتقدمة دورا هاما في تقرير نتائجها النهائية.

تبقى مجموعة من النقاط التي يصعب تجاوزها هنا وإن كنت سائر عليها سريعا لاعتبارات المساحة.

لقد حرصت على الاستهلال بالحديث عن الفنون الجميلة للتأكيد على أن الدعوة للقناة الجديدة ليست دعوة إلى تربية درويش تكنولوجيا أو تبسيط علوم لأن الهدف هو تربية بشر أسوياء، بشر يتحلون بالتكامل المعرفي والرؤى الإنسانية الشاملة الصحية، والاهتمام

بما يجرى فى المجتمع وفى عقول الناس حولها وفى عصر الاتصال صار موجوداً لك الطريق الملوئى، الذى لا يمكن أن يقارن به دور بيت أو مدرسة أو جامعة للتأثير فى طريقة تفكير الناس، وفى إعدادهم ليكونوا رافداً للطاقة الإبداعية للمجتمع.

تبقى الإشارة الأخيرة وهى أن القضية فى هذه المجالة ليست فقط كيف تساعد مثل هذه القناة على صنع المثقف العصرى المبدع، بل كيف تساعد على خلق العقل النااضج المتفتح القادر على رؤية مالا يعتقد فيه، وعلى الحوار والتطور واستيعاب ما يحيط به من حقائق، وذلك بدلا من تعليم الطقنين والحفظ والإملاء والترديد، الذى يرسخ من صنع للمعصبين لدى الألق المصنوع الذين يخاضعون روح التغير والإبداع.

بالثقافة العلمية فى هذا الإطار ليس بديلا عن الثقافة الإنسانية وإنما سعى للتكامل المعرفى، فبحكم تجريئى أصرف ما للأدب والفن من قدرة على تنمية القدرات الإبداعية، وكل النظم التعليمية الراقية تحرص على أن يدرس كل الطلاب العلوم الإنسانية والأدب والفن، ولكن ليس كل أدب وفن، فكثير مما هو شائع لدينا فى هذا الباب مسجون فى قطعيات وقيليات وسلفيات، تقتل كل قدرة له على الحدث الإبداعى.

إن هناك ألف سبب وسبب يلق وراء النتاج الإبداعى لمجتمع من المجتمعات، وألف عائق وعائق يقف فى طريق أن تؤدى هذه المؤسسة أو تلك، من المؤسسات المنوط بها حدث الإبداع وأسيستعابه، أن تؤدى وظيفتها لكن أهم العقبات أن يشيع تصور أنها مؤسسات للصنفوة لاتصل

## سول بيلو ت: أحمد عمر شاهين

قالت الروائية «جروتروودشتاين» لهنمجواي أن «الملاحظات ليست أدباً»، وأنا أقدم هنا بعض الملاحظات ولا أزعج أنها أدب أو أي شيء آخر، لكن وجهة نظر كاتب ما في أعمال زملائه من الكتاب، قد يكون لها أهمية ما؛ مع ملاحظة أنه يقرأ ما يكتبونه بوجهة نظر خاصة تقريباً، وإذا كان روائياً، فمحتى رواياته تكون رد فعل وتعليق على معاصريه، وتكشف عن تأييده أو معارضته لاتجاهات معينة، يدعم ويساند ما يعتبره ضرورياً في رأيه، وينتقد ما يراه إفراطاً بلا معنى، أو خطأ عن طريق الإهمال وعدم التعرض له.

واعتزم هنا أن أوضح وجهة نظر الروائيين والقصاصين الأمريكيين للمعاصرين، في الفرد والمجتمع، وأود أن أبدأ بعنوان الكتاب الجديد الذي أصدره ويلي سيسيفير Wylie Sypher «ضياح الذات في الأدب الحديث»، ولا أعتزم مناقشة الكتاب، ولكن أود لفت النظر إلى العنوان، لأنه في ذاته، يخبرنا بالكثير عن القبول العام لما وصفه الناقد الأسباني «أورتيجا إي جاسيت Ortega Y gasset» منذ سنوات (بتجسيد الفنون من طابعها الإنساني)، وهناك فصل خصصه المؤلف لجعل من الكتاب الأمريكيين، لكن في معظم الكتاب يرى «سيسيفير» أن فكرة «الذات» ووصف الحياة غير الأصلية التي لا تعطي أي معنى، فكرة أوروبية في الغالب، وخاصة فرنسية، والكتاب الذين يستشهد بهم كثيراً هم: اندريه جيد وسارتر وصمويل بيكيت وئاتالي ساروت والآن روب جرييه، وهم كتاب نبعت رواياتهم ومسرحياتهم من نظريات محددة تستند إلى وضع إنساني تاريخي، وتستجيب، خاصة، للنظريات العلمية والنفسية والفلسفية الجديدة، لكن الكتاب

## ملاحظات حول

## الرواية الأمريكية المعاصرة

من العظام وتلال من الكهنة، آثار التساؤلات حول معنى الحياة، ومعنى الرحمة والعدالة، وعن الفرد ووجوده الخاص، وأهمية أن يكون الإنسان نفسه.

وسيكون من الغريب، لو لم يكن لهذه الأحداث التاريخية تأثير على الكاتب الأمريكي، حتى لو لم تتخذ استجاباتهم صيغة تاريخية أو نظرية كلية، فهم يتميزون بالاعتماد على ملاحظاتهم الخاصة التي تظهر أحياناً بشكل تجريبي يصرون عليه.

ولكن الأعمال الأخيرة لكاتب مثل: جيمس جونز، وجيمس بولدين، فيليب روث وجون أوهارا وباورز وجوزيف بينيت ورايت موريس وغيرهم، تظهر الفرد في العالم المعاصر وهو يقع تحت ضغط وإجهاد كبيرين، يعمل لإعالة نفسه، والمحافظة عليها، أو ربما عن الفكرة التي يعرفها عن نفسه (وغالباً فكرة غير واضحة)، وهو يشعر بضغط الجموع الغفيرة عليه، والتي تقزمه كقدر لكنها تتيح له أن يكون عملاقاً في الكراهية والهم داخل العمل الأدبي، في مثل هذه الظروف، يحزن ويشكو، يفضض ويضضك، وهو يعي افتقاره للقوة، وعجزه الأخلاقي، والضغط الباعث على اللغثان لوسائل الاتصال الجماهيري، بقلها المائي وتنظيمها، وبالهرب الباردة وسقو الدعاوى العرقية.

ويطبق نظرية «جروشام Gresham» في العلم الرياضية، على الوضع الأدبي، يمكن للمرء أن يقول إن الحياة العامة تدفع الحياة الخاصة إلى الاختفاء، وبداً الناس يحتفظون بقيمتهم المالية، فقد أصبحت الاضطرابات العامة قسرية وليست إيجابية، فهي تضعنا في موقف سلبي، فليس بيدنا الكثير لنفعل تجاه مأسى

الأمريكيين المتأثرين بروح الرغش ذاتها وافتقار الذات، من النادر أن يظل كاملهم بمثل هذا الرغش الثقافي، وهذه الحقيقة تسعد الكتاب المعاصرين الأوروبيين الذين يجدون فيها قبولاً طبعياً وحشياً للحقيقة العالمية الجديدة، من عقول متحررة وغير مثقلة بالثقافة.

في أوائل العشرينيات من هذا القرن، عبر د. هـ. لورنس عن سماعته حين وجد في التخصص الأولى لهمنجواي تأثيراً بدائياً فظاً، وبعد عشرين سنة مدح اندريه جيد الكاتب الأمريكي «دانشيا هاميت» بقوله: إنه هجوى جيد.

يستمد الكتاب الأوروبيون القوة من الفلسفة الظاهرانية الألمانية، ومن مفهوم التحول الداخلي ومعيار التكرار في العلوم الحديثة، لمهاجمة الفكرة الرومانسية عن الذات الإنسانية، وهي الفكرة التي كان لها الغلبة في القرن التاسع عشر، ولم تعد تطلق في القرن العشرين، ويكاد الشعور نحو هذه الفكرة أن يكون عالمياً، فالحروب المالية الأولى بمسبها وبملايين الجثث التي خلفتها، أصابت الناس بالرعب من التقدير المبالغ فيه للذات، كما كان قادة الثورة الروسية قساة في كراميتهم للبرجوازية الفريدة، وقد خضعوا للملايين في البلاد الشيوعية في سبيل إقامة الاشتراكية، وكل القادة اللينينيين والاستالينيين تقريباً الذين اتخذوا القرارات، كانوا يتخذونها خدمة للأغلبية والمستقبل، رافضين للمشاعر الإنسانية الرقيقة الركيكة التي بثلت قصارى جهدها لمعارضة التقدم في رأيهم.

كذلك هناك عدوان آخر على الذات المنزلة نشأ في ألمانيا سنة ١٩٣٦، وإن تحول ملايين البشر إلى أكوام



السياسة العالمية. والثورات في آسيا وأفريقيا، والتحولات الجيوسياسية، فالقرارات التكنولوجية والسياسية، والقوى الخفية، والأسرار التي لا يعرفها إلا الصنف، تجعل من الإرادة الخاصة إرادة عاجزة، وتقود الفرد إلى أشكال غريبة من السلوك في مجاله الخاص، فالحياة العامة، الاضطرابات الصاخبة، والأخبار والشعارات ونداءات الحرب والمأسى الغامضة، والأوضاع اللامعقولة نسبياً، اذابت الترابط والتناسك عند الجميع، هذا العقول الصاعدة، وحتى لعل هذه العقول، فليس الأمر مؤكداً دائماً بأن لهذا الصعود أو المقاومة نتيجة إيجابية. المخدرات، مثلاً، أصبحت عند بعض الدوائر علامة على التمرد الثوري والاستقلالية، وحقق المزيوعات الخاصة يكون عند البعض أحياناً التصرف الشريف الوحيد، لم تعد هناك ثوابت للفرد يرجعون إليها عند القيام بشئهم، بدت الثوابت وكأنها تختفي، حتى الذات الإنسانية فقدت مظهرها الثابت.

إحدى الروايات الأمريكية تتعامل بوضوح ووعي مع هذه المشاكل. فرواية «القط الأحمر الرفيع» لجيمس جوتز تصف الأوضاع المعقدة والبدائية لقتال الغابة، وتحافظ على توازن حساس مدهش، ولا تزعجنا بمجرد سرد قائمة من الأمور الرهيبة. وما يراه «جوتز» بدقة هو الإندبذ في قيمة الحياة عند الفرد الجندى، فالطفولة قد تنتهي - في بعض الحالات - عند الرجل المقاتل حين يتقبل درس الواقعية، لموقف الشاويش «ستورم» أحد الجنودين القدامى تجاه «فيغي» للمجدد الحديث الأصغر منه. يصفه جوتز بالشكل التالي:

«كان فيغي شاباً طليحاً جداً، يمشي في البيت فقرات طويلة، بينما «ستورم» الذي بدأ حياة التمسك منذ كان في

الرابعة عشر من العمر، لم يكن يهتم بمثل هؤلاء الأولاد، لكنه كان يصبر على «فيغي» غير الجرب، ولكن لم يكن الصول «ويلش» يتحلى بمثل هذا الصبر، ولا يستطيع أن يلتزم بالمرئنة وهمم الواقعية، وهو يلقي إبتاعه غير الناضجين، الدرس الصعب بالمعقاب والقنصة، فهو يرى أن المعرفة الحقيقية معرفة قاسية وبالتالي يجب أن يتعلمها المرء بالألم والقنصة، أما جوهر الدرس فهو في رايه لا يهم إلا قليلاً أو لا يهم على الإطلاق، سواء عاش الفرد أو مات، وهو لا يقدم أى تساهل أو غفران لأحد ولا يطلب ذلك حتى لنفسه، ورسالة إلى الجنس البشرى أن على المرء أن يتقبل الحياة والموت بنظرة باردة».

ويتفهم «جوتز» بدهاء أن فلسفة «ويلش» ليست قاسية في النهاية فهتجاه نفسه ليس متطرفاً في قسوته، وخشونته تقضى درجة كبيرة من الإشفاق على الذات. وما يصفه «جوتز» هنا هو النخلى عن الفضيلة الزائفة التي تعود للطفولة أو الأنوثة، وهو يستقرها لأنها لا تستطيع أن تصمد في مواجهة اختيار الحياة. وفي إدراكهم لهذه الحقيقة فإن جوتز «جوتز» المقاتلين يتعلمون الحقيقة القاسية، وهم في حقيقتهم، يثابرون في قتالهم لأنفسهم من المفهم للذات والتفاه والسهل للذات، قسوة الحقيقة الجديفة تجاه الواقع القديم، معرضة بخوائه وتقليدته. وعندما يجتاز الصغير «فيغي» الاختبار الصعب، يقتل مثل الآخرين، ويصبح مشاكساً، يشرب الخمر ويتشاجر مع الآخرين، وينبذ تردده وحرصه وطفولته الملومة بالشكوى.

وهناك نوع آخر من الروايات، يدور في مجال سلمى بعيداً عن الانتفجارات وبقر البطون، مثلاً رواية «جيه».

إفد. باوروز» (موت أريان)، وهى رواية ليست دراسة مهمة بحيوات القساوسة التابعين للطائفة سانت كليمنت. ولكنها تدور حول الأب «أريان»، وهو واعظ مشهور وموهوب، نقل لأسباب واضحة من شيكاغو حيث كان يعمل بشكل فعال ومؤثر، إلى مؤسسة جديدة للطائفة فى «ديترهاوس»، وكان هذا النقل بالنسبة إليه، هو التيسيس الاجتماعى المتحضر، ما هو إلا إبتعاد أو نفى غامض. لقد وصف المؤلف القسيس وهو ينظر من نافذة القطار على الريف الخالى فى طريقه لمقر عمله الجديد: «سطح بلا شعار، كانه «الهنوى» لكن بلا سكان، أرض لا تشد الإنسان إليها، إنه يرى مجارى للمياه أكثر مما فى «الهنوى»، لكنها مجار بلا ماء، نوفمبر هو الشتاء هنا، بيروت كثيرة بيضاء، ليست جديدة ولا قديمة؛ ليست من نوع البيوت التى اعتاد زيارتها فى عهد الشكر أو الميلاد، أدوات صنتلى قدارة بنية اللون، سماء رمادية، جليد ولا ثلج، دار كلام كثير فى القطار حول هذا، ذئى بنفسه عته بعد ساعة أو أكثر قليلا، وصل «ديترهاوس» فى العادية مشمرة إلا وضع دقائق ذلك الصباح، وكان المسافر الوحيد الذى نزل من القطار هناك».

ولقد صور الأب أريان كمسافر وحيد باكثير من طريقه. كان فى المؤسسة الجديدة، يعيش فى موقع معزول بلا شكوى، وكان للاستئول عن المؤسسة الأب ويلفريد «الذى بسبب انه العريض وخديبه المنتفضين أطلق عليه أرنه تحد الإعداد للرهبنة، وكانت اهتماماته كلها ذات طبيعة عملية، اهتمامات أى أمريكى فى الغرب الأوسط، عليه أن يغير مكاناً بكفاءة، ويراجع سواتير الوقود، ويهتم بالعمرة نصف النقل، بتكلفة طلاء البناى، ويحرص على أن تكون له علاقات عامة جيدة، يصف

للمؤلف هنا، النظام الدينى كانه مجتمع للمستهلكين، كانه أراد أن يقدم لنا النشاطات الأمريكية الاجتماعية المعتدلة التى يكون هدفها التهاى هدفاً بديلاً، إن لفته جافة، وواقعية، وهو ينقل لنا مناقشات القساوسة، الذين عليهم أن يفتسروا ويهدنوا ويوجدنوا مبادئهم، يصقلون الأرضيات، ويغزغون المشمع القديم، ويضعون قوالب جديدة من الطوب فى الصمامات، وهذه الكوميديا الخفيفة والمجيدة لا يمكن المصافاة عليها خلال هذا الكم من المجهود للملا الفراغ بنشاط بلا هدف مقنع، وقد عبر الأب «أريان» عن تدينه بالثبات والصبر والتحمل وليس فى القوة المتقدمة، وقد صورت مقاومته لهذا الجذب الطويل والعمل الشاغر الذى بلا جدوى، لهذا النظام الأمريكى الدقيق بروج من الشهامه المعتدلة اللطيفة، وفى الواقع فإن الشخص الوحيد والماطلى فى الوقت نفسه، فى الرواية كلها، هو «بيلى كوسجروف»، وهو شخص غنى وكريم، يتبرع بسفاه للطائفة، لكن يتوقع أن يترك ليفعل ما يريد دائماً، يأكل مع الأب «أريان» الشيش كيهاب ويشربان الشمبانيا، ولعبان الجولف، ويخرجان للصيد، وبعده يمكن للمرء أن يتحدث عن السيارات واليخوت، وسارت العلاقة بين الأب وبيلى التفسد العرييد على ما يرام، حتى حاول «بيلى» ذات يوم أن يفرق غزالاً فى البحيرة التى كانا يصطادان فيها، كان حظ بيلى سيئاً لذا كان مزاجه مشاكساً، حين رأى أحد الأيائل يسبح فى البحيرة، قرر أن يسكه من قرويه ويجعل رأسه تحت الماء، بالشهرة نفسها التى تعتري الجنود للقوائم فى رواية «الخط الأحمر الرفيع»، ولم يستطع الأب تحمل قسوته، فنادى محرك القارب، ليبح بيلى فى الماء، ويسبب ذلك لم يسامحه أبداً.

ما كان يفكر فيه الأب، قبل ظهور الفزال مباشرة، أن هناك تأكيداً زائفاً في الكنيسة على فكرة الموت في سبيل العقيدة والفوز بمرثية الشهيد، وماذا عن الحياة لا الموت في سبيل العقيدة؟ فلننظر إلى لافرانك، أو وليم الفاتح وقد كتب عنه (في الموسوعة الكاثوليكية، ومفكرة الأب أريان من من أجل كتاب يأمل أن يكتبه يوماً) أنه كان طيباً مع رجال الله ويصرخ بقوة فوق طاقتة في أولئك الذين يفترضون إرثاته.

واحتل «بيللي كوسجروف» مكانة الفاتح، وهو يصرخ بقوة فوق طاقتة، ولم يعد «أريان» يرى وجهه، كما أنه لم يقدر له أن يكتب كتابه، واتجه للإعداد للرهبنة كالأب برونسفال، ويتعامل مع الأمور العملية قدر جهده لكنه خضع لجراحة في اللغ نتيجة لإصابته في رأسه من ضربة كرة وهو يلعب الجولف، وبدا يتعرض لنوبات من الدوخة، ويبدو أن مرثية الشهيد تنتظره في نهاية الرواية.

إن المؤلف «باورز» لا ينظر إلى قضية الذات المفردة والعهد الغير بعريهما كما يفعل جوفز، ومن الخسارة أنه لم يفعل ذلك، فقد كان قادراً على تقديم تطور أكثر دقة وحلقاً للموضوع من جوفز، كان سيبحث، ما يدعو «سيفيغ» شعياك الذات من وجهة نظر مسيحية، بمعنى من وجهة نظر إنسان يعتقد في وجود شيء أكثر عمقاً من الفكرة الرومانسية أو العلمية عن النفس، وهي الروح، لكن الملفت للنظر أن هناك قليلاً من الحديث عن الروح في كتاب بطله تسميس، فقيمة الكتاب الروحية ضئيلة، وربما ذلك ما قصد إليه المؤلف، وحتى في اللعب فإن الأب أريان يخدم الكنيسة، وإذا كانت قد ضربت رأسه كرة جولف، فربما أمكننا أن نستنتج من ذلك أن العصر

الحديث يصور كصل في التاريخ الروحي للبشرية؛ فهنا المعاني الكبيرة نذهبها بوضوح حتى لمن لديه الاستعداد الأكبر لخدمة الله، عموماً أن ذلك غير مقنع بالنسبة لي، ولست متأكداً أنني أستطيع الإعجاب بهذه الرواية في البداية، الإنسان قد يكون وديعاً في اهتماماته الخاصة، لكنه يحقد بشدة عند مثل هذا الاستخدام السيء للروح، ويتشوق ليظهر كل ما هو إيجابي وقوي في إيمانه، إن الاقتناع لعل هذه القوة يضمن ظلالاً على الإيمان نفسه، ويعبر عن لزوجة غامضة للنفس أكثر منه اقتناع روي، وبهذا المعنى فإن كتاب السيد باورز مخيب للآمال.

إن الفرد في الرواية الأمريكية المعاصرة يبقى حياً بالنسبة لنا عند كتاب الحساسيات خاصة. فيكون كالمستقر الذي أرسل إلى مكان بعيد، لالاسكا الروح لو استعملنا التشبيه، وما يحصده بعد هذه الرحلة، فراغا خاوياً داخل نفسه، وهذا ما يفعله كتاب الحساسيات منذ فترة ومازالوا يفعلونه. وآخر من يستعرض براعته بنجاح غير عادي في هذا الموضوع هو جون (إيدايك John Updike) الذي عنوان مجموعته القصصية الجديدة «بريش الصمام».

«حين انتقلوا إلى فريتاون» كانت الأمور مضطربة، مقبولة، وواعد ترتبها».

إعادة ترتيب الأشياء هي غزلة جديدة وعدوانية، فكرة عامة عند كتاب الحساسيات. «ديفيد» الابن الوحيد لعائلة انتقلت إلى الريف، هاجمه الرب حين قرأ في كتاب هـ. جـ. ويلز «معالم التاريخ»، أن السيد المسيح لم يكن إلا شيوخياً من الجليل، ومريضاً سياسياً غامضاً، وأحد المتضررين في مستعمرة رومانية صغيرة، إن تأثير هذا

على ديفيد آثار عنده التمسائل حول الموت والخلود، ولم يقتنع بالإجابات التي قدمها له الأب دويسون الموتر أو والداه. كان لا يستطيع فهم السرور الذي يفر والفته في نزاهتها الخلوية المنفردة على أطراف الغابة، فكل ما تثيره فيه هذه الاستعدادات الجبناء من الأرض في ارتفاعها وانخفاضها البطيء على حواف الغابة، هو تعبير عن الإتهان فقط.

وتسأل أمه ماذا تريد، بحق السماء، أن تكون؟

«أصبح قاضيًا، وهو يشعر بدهشتها منه. لقد افترضت أن السماء قد تلاثت من ذهنه منذ فترة طويلة، وتخيلت أنه يدخل بالعمل ملكة السمسم، ويدرك أن الممارسة تحيط به من كل مكان». لكن الصغير ديفيد يحل المشكلة بنفسه في النهاية، وبشكل جمالي، حين يعجب بربيع الصمام يشعر بالعزاء ويحساس أن العناية الإلهية ترعاه، فالك الذي سخر بهذه الصنعة على هذه الطيور قليلة القيمة، لا يمكن أن يدمر خلقه كله، ويرفض أن يمد في عمره. وتنتهي القصة بسفرية معقدة على حساب العسبي. ومع ذلك لاشي يمكن رؤيته في هذا العمل سوى اتكال المؤلف على عمل جميل بأسلوب ونظام جمالي خاص. فالحساسية في مثل هذه الأشكال الأدبية في الآخرين الكرامية لأنها لحظة وحاذقة في الأمور الداخلية للنفس، وفيما عدا ذلك فهي عمياء لا ترى. إننا قد تنهها بتصور القلب، فهي تؤدي وظيفتها بسلامة في العزلة، فكاتب الحساسية يفترض أن اللبش داخل النفس وأحوالها هو الممكن الوحيد، وأن الأمور العامة الأخرى ثابتة وغير قابلة للحل أو الذوبان في عمل أدبي.

نحن نتعامل مع مواقف حديثة تجاه الفكرة القديمة عن الفرد وعن الكثرة، عن الذات المفردة وسط الجماهير أو النوع البشري، وقد ارتبطت في العصر الحديثة باسم روسو ويحد شيتشه بين الذات وبين الإله إيلو، كما أوله النور، أو التناسق الموسيقي، أو الملة والمطلول، كما وحد بين الكثرة والقبيلة والنوع والفريضة والعواطف بالإله «ديونيسيوس» وبين هذين المبدأين، الفرد والنوع، من المفترض أن يبنى الإنسان والحضارات أجهدهما. كما يحد مفهومنا للرجل الأخير The lastman بمعنى الإنسان الكامل في تطوره، إلى فيقتشه أيضاً، فرجله الأخير هو نوى النفس للتوحدة المكشوفة بذاتها التي نتجت عن حضارة برجوازية صناعية ففورة بنفسها، وإنسان فيستوي فيسكن الذي يعيش تحت الأرض شخص مشابه، فالإلحاد والعقلانية، والنفعية والثورة كلها علامات لمرض مميت في الروح الإنسانية كما يراها في تخطيطه لنظام الأشياء، فالأنفس الضائعة التي دمردت أرواحها، يراها كجمع صغير، تعيهمم الروح الصبة بوشورج، ويرجع هذا التطوير إلى المسيح المخلص، ولو تقاطنا لتفيلنا مع الشاعر الأمريكي والت وإيمان أن النفس الوحيدة والجماهير الشعبية قد يكمل أحدهما الآخر، ولكن على هذا الجانب من المحيط الأطلسي، فإن ثورو يصف الرجال ككافة إلى يلس هادئ، بقبول حياة عامة مميته: فالمره يتقاعد من المجتمع ليهدد أو يعيد تحديد احتياجاته الحقيقية في عزلة في مكان بعيد.

ويعد ذلك جاعنا شاعر فرنسي ليقول لنا إن «الأنا هي الآخر»، وإطلاق وأميو وجاري تقابلهما على مملكة النفس البرجوازية الصغيرة الضيقة، تلك السلطة المطلقة الحساسية، وأسد دابرون والأنثروبولوجيين الأوائل، عن

يشكون باستمرار كما يكتبون، يصورون الحياة المعاصرة بقسوة هم أنفسهم لا يفهمونها، هذه الرؤية والقسوة غير المستحقة هي التي سألتكم عنها. ما هو غريب حقاً أن الكاتب غالباً ما يستغف بالحياة المعاصرة بشكل ألي. وهو يعي عيوبها بشكل فني، ولكن يبدو أنه لا يحتاج إلى دراستها، ويكتفي فقط أنها لا تسمح لحساسياته أن تزدهر. وأنها تفتح شهيته للنبالة والصفات الروحية.

لكن ما يبدو على الكاتب الأمريكي غالباً، هو إحساسه بسوء حظه الخاص، فإذا كانت الحياة هجية وجاملة، وإذا سيطرت على العالم البيرة ومعلبات اللحم المحفوظة، أولوت أجواء الأكاسيد السامة، فالظلم إنذاك قد وقع على موهبته الأدبية، هذا بوضوح هو الظلم الوحيد الذي يحسه، وهو يهاجم هذا الظلم مباشرة ويصراراً، لا من أجل نفسه ولا من أجل زملائه ولكن ببساطة من أجل حساسيته الأدبية.

قد يكون سبب هذا الرخاء والازدهار والأمان النسبي التي تتمتع به الطبقة الوسطى التي جاء منها معظم الكتاب. فهذه الطبقة حين تعلم أنها توفر لهم التعليم الراديكالي لكل العصور، ولكثر هذه التحاليل فإن بعضها يلقي الآخر، كما أنها تدرب كتابها على السلبية والانصياع، وعلى التمتع المزبوجة للمتعة في الانانية والإرادة الطيبة، وتعلم هؤلاء الأبناء أنهم يستطيعون امتلاك الاثنين معاً، وفي الواقع لقد تعلموا أن يتوقعوا الاستمتاع بكل ما تقدمه الحياة، أن يعيشوا في خطر وهم يتدبرون أسرهم أن يظلوا في أمان، أن يكونوا بيروراتيين وروهميين في الوقت نفسه، أن يكونوا

غير قصد، سلطته، بشكل سيء، ثم علماء النفس يأن «أنا هذا الإنسان His ego، ما هي إلا مأوى تافه في مواجهة الأعاصير العاتية في الواقع الخارجي، ثم جاء بعدم علماء الطبيعة وأصحاب المنطق ليقولوا لنا أن «الأنا» ما هي إلا تعبير نحوي، ويغيبنا الشاعرة الفرنسية «فاليري» بأن الذات ما هي إلا شيء ملحق بأشياء، شيء متغير، وأن التمسير لا يهتم إلا بكل ما هو ثابت وخالد، وابتعد روائييون مثل «جويس» عن الحرية بمعناها الإنساني والرومانسي، ليتأملوا ما يوجد في الأحلام ويصن النوع كله - فاير يكر (يصل رواية فينجانزوك) هو كل شخص من ذا - بينما كتاب مثل «سارتر» و«يونيسكو» و«بيكت» و«وليم بوروز» و«الان جنسبرج»، هم قلة بين النشطين في هذه الجبهة المرتدة ضد التراث، ويرغب المرء أن يسأل هؤلاء المعاصرين: وما بعد هذا العري؟ وماذا بعد هذا العبث؟

ولكن، على العموم، فإن الروايات الأمريكية ملوثة بالشكوى من سوء حظ الذات صاحبة السلطة، ولقد ورث الكتاب نعمة من القسوة من القصائد والروايات العظيمة لهذا القرن، والكثير منها يأسى لمرور وانتهاء عصر أكثر ثباتاً وجمالاً، وقد حطمت للتداخل الهجسي لمجتمع صنائى مدني، ورض الجماهير، بعد عدة ثورات مفاجئة، على يد البيورقراطيين والألبرجاريين.

هذه الأعمال، في النصف الأول من القرن العشرين، انعمت مخيلة الكتاب المعاصرين، وأمنتهم بخلفية أسلوبية من الصنعة والمراثي.

وهناك كتاب معاصرون يأخذون كل هذا كتحضية مسلم بها، مثبتة وموجبة ضمناً في الوضع الإنساني،

أود الآن أن أسجل للمقولات المختلفة التي أثارها في ذهني قراءتي للروايات المعاصرة: وثائقية جيمس جوفز، الممثل المسيحي الجزئي لياورز، حساسية أيدايك، وشكوى فيليب روث وإحساسه بالظلم، ولا أتراجع عما قرأته سابقاً، بأن نعمة الشكوى تسود في الرواية الأمريكية المعاصرة.

إن الحياة العامة وهي تنتهك الحياة الخاصة، فإنها تقلل بشكل منتظم قوى الفرد، لكنها لا تستطيع أن توصلها لدرجة اليأس، وهي أي الفرد، أحياناً يستفيد من ذلك كل الاستفادة. فهناك عدة طرق يمكن السير فيها: الروائية، الغضب العمدى والكوميديا، وأحياناً تمزج الرواقية بالكوميديا كما في أعمال الكاتب الألباني بروتولد بريشت. ولكن روايتنا الأمريكية الخاصة جاتنا من هنجواي، ومثلها الأكبر الآن هوجون وأهرا John O'Hara.

وأهرا ناذد الصبر تماماً مع أولئك الذين يعانون بشدة من أنفسهم، إن الشخصيات في مجموعته القصصية الأخيرة (قارب شمن كيب كود Cape Cod Lighter) تبدو كأنها شخصيات طبيعية تصرف كيف تتحمل الألم وتظهر إحساساً واقعياً بذاتي من الشرف، ومخاضه أيضاً. فمن علم «بأنج يوزي» في قصة (الأساتذة) أنه ظلم زميله «جاك فيش»، وعرف أخيراً أن سلوك «فيش» كان رجولياً وهذياً، فقد تأثر وأراد أن يمتنر له، ولكنه لم يعرف ماذا يقول:

«قد يرفض الجمالة، وكلمة الشفقة لا أفكر فيها، وفي الواقع أن الجمالة قد قدمت لبانج يوزي، فقد شرفه فيش بثقتي، ومنحه هذا الشرف أكثر حنقا وصداقا من السؤال، عن أسباب صمته».

أصحاب سلطة تنفيذية ويستخدمون الإبريق والأدوات الشعبية، يتمتعون بلبوهمية الجنسية، يحترمهم القانون بينما في قلوبهم ومواقفهم الاجتماعية يمكنهم أن يخفروا كما يشاؤون، إنهم محافظون ورائيكاليون، ولم يتعلموا أن يهتموا أو يراخوا بأصالة أي إنسان أو أية قضية.

ومثل هذا خير تمثيل رواية فيليب روث «دعوة للذهاب Letting go»، فيطال الرواية جبرائيل الذي تعلم لينجح في هذه الحياة ويعيش حياة طيبة برغم أي ظروف صعبة، غير مستريح بسبب أنانيته، وهو يريد نصيبه كما يقول المثل، ويحصل عليه، لكن شعوراً غامضاً يتناوب بتواضع ذاته البرجوانية الخاصة، فهو ابن لطبيب أسنان تمس لكنه ناجح، وأن الحياة الشخصية بمشاكلها في التوافق الشخصي والمسئولية الشخصية والسعادة، وحساباتها العادية للربح والخسارة، والسلامة والخطر، والشهوة والاحتباس، هي مصدر للفشل والعار. ولكن والذي أرسلاه في الحياة ليحقق النجاح وذلك ما فعله بالضبط بمقاييسه العتيقة، وأصبح خجله موضع حساسيته، وهو شيء يمكنه أن يخسر به ما دام يفعل ما يريد.

إن بطل روث يتشبث بالأمل في معرفة الذات والتطور الشخصي، وينتهي ذلك بكل أخطائه، فهو مازال يحب نفسه، وحياته الداخلية إذا كان له مثل هذه الحياة، تافهة، وقد تقوده إلى توافق أكثر إقناعاً، لكنني أشبهها بالضوء الذي يشعل الليل في مسرح مظلم ليقود المتفرج إلى مقعده، يفترض المؤلف أن القارئ سيشرح بحساسية بطله غير العادية، ولكن ما نراه شاباً عتيقاً لا يمكن أن يخدر، وأنه سرف يخوض تجربة الحياة التي تبعث على الجنون أو تقضي على كل شاب ذي حساسية أصيلة.

بذلك عن رد فعله تجاه ما يراه مفهوما خاطئاً للفرد، بل يكره يعنف هذا المفهوم الخاطئ، وجهة نظره فى أعمال الحساسية أو الخصوصية المقددة والتسامح مع النفس، سلبية تماماً، مثل همنجواى فى رواية (والشمس تشرق أيضاً) وهو يرى الذات الرومانسية بصنع الجمهور، والجمهور هو المقيم الوحيد، وهو يبحث عن الشخص العادى ما عدا ذلك الشخص المقدس عند ويتعمان.

إن الفردية الخاصة التى أفرزها عصر التنوير قد سقطت والكتاب المعاصرون مثل بيكيت وبريشت وجيل الغضب الأمريكى والأحدث منهم الأكثر بشاعة مثل وليم بوروز فى روايته (الغداء العارى) أنكروا هذه الفردية وتبرأوا منها بروح من العنف، وبعضهم سافر منها بقسوة، والبعض كتب بحقد وعمية قاسية، ومنهم من يستجمع كل قواه ليطلقها بشكل مدمر على هذه الفردية التى سقطت بالفعل وتشتت سمعتها. وهم بذلك يقدرون الأحزاب الكبرى والدول التى تتعزى بالانتماء الحزبية والعلمية كمصدر للقوة، إنهم باختصار يتصرفون مثل أولئك الذين يقبضون على السلطة الحقيقية فى المجتمع، سادة اللوياتان. ولكن كل هذا مجرد تقليد، فهم ياملون أن يبينوا للأخريين إنهم ليسوا أقل من هؤلاء الذين يقدرون العالم الحديث، فرؤساء المصالح والبنساجون مثلاً لديهم القوة ليزئروا فى الجماهير بالشكل الذى يريدونه، ولكن هناك كتاب لا يعتبرون أنفسهم من هذه الجماهير التابعة، ويهدفون إلى البرهنة على قوتهم المستقلة المساوية للقوى العظمى. وهم لذلك حين يضربون، يوجهون كلماتهم بشوق غير عادى، وبقوة وعنف كانوا يجهونها ضد عدو، وهذا العدو هو مفهوم الذات الذى صاغته المسيحية واتباعها فى عصر

الاحاسيس التى تستشعرها هنا تصبح ممكنة بانكتم، ويدفن الإعلان عن الذات أو تأكيدها فى أعماق النفس.. ويسترجع حشمة أيام المدرسة وأخلاق الفروسية القديمة والأصول العسكرية، وتلك فضيلة الصمت، والسلبية، نحن نتحمل، ونكافأ برؤية المصاعب المتباعدة لدى الآخرين، ولكن ليس هناك إمكانية للاندماج والنمو أو اللبلاغة أو لآى شيء يمكن أن يجعل أى ادعاء أو زعم شخصى، غير ملائم أو ضرورى.

لم تعد الذات هى تلك الذات صاحبة السيادة عند الرومانسيين، ولكنها الذات الوديعه عند كملنج، التى تجد ارتباطها الكامل فى أن تترك وجود أكبر عدد من الآخرين، وهذه الكثرة من الآخرين تقلل من الأهمية الشخصية للفرد، لكن الواقعية والكرامة تتطلبان منا أن نتقبل هذا النقص فى الأهمية. ورواية الانفصال هذه هى نقىض للحساسية بمزاعمها الكبيرة لتطور الفنى الداخلى للفرد.

ولكن شخصية أوهارا تشبه بدرجة غريبة شخصية «إدريك»، على الأقل فى جانب واحد منها فالإنسان من الصناعات الماهرة فى حرفة الكتابة، يمتازان بدقة كتابتهما بشكل غير عادى، لاشئ غير واقعى، غير طبيعى، أو فاحش أو زائد يعانين من كتابته، فاهارا يصر على حرفية عالية فى لغته التى تذكر المرء بشخصياته للشفاقة، صحيح أن هناك خشونة عنده، قد تجعل من كُتَاب الحساسيه بالنسبة له «عيافا غنادير». إن الذات عند أوهارا تتطابق مع الرجل العامل العادى، مع الناس البسطاء، وربما يشعر هو نفسه بأنه جزء من الأغلبية، بمعنى أنه فرد عادى من الجمهور الغفير، وهو لا يعبر

التنوير. إن الأدب الحديث لا يقتنع بسهولة باستبعاد مفهوم الذات الذي لا يتفق مع المزاج العام، عن طريق الحقد العميق، فيلعنها، ويكرهها ويمزقها ويهلكها، إنه يفضل أن يقع في فوضى، مجنونة يستتجد بها، بدلاً من مفهوم زائف للحياة.. ولكن ماذا بعد هذا التدمير للذات؟

تكلمت عن الرواقية، والشكوى، والصساسية، والغضب المعنى، وأود الآن أن أتناول الكتاب الأمريكيين المعاصرين الذين تحولوا إلى الكوميديا. فمن الواضح أن الكوميديا الحديثة لها علاقة بتفكك الذات الإنسانية القيمة، لقد عمل البطل البرجوازي في عصر «سابق» الكثير من أجل تطوير الحضارة الحديثة، فذلك البرجوازي الرزين والصريح والذكي الذي بنى المصانع والطرق، حفر القنوات وأبدع نظام الصرف ذهب ليستعمر أرضاً أخرى، أنهم بضمحاته الفكرية ونفاقه ودناءة وسائله، والكاتب المسيحي الحق يتنصل منه ومن أعماله (تصوير ديستوييفسكى للوشين في الجريمة والعقاب، وتصوير مالبجان لبرناردشو في منزل القلوب المصطمة)، كما وجهت الحرب العالمية الأولى إلى هيئته واحترامه، ضربة لم يشف منها بعد، كما أثارت الدادية والسريرية عاصفة من الضحك عليه، وفي السينما كشف ريتنيه كليير وشارلي شابلن حقيقته، وأصبح الشخص الضئيل المحترم، الجوال المحترم. وأتى الشعراء أصحاب الميول المدمرة الحقيقية، كموظفي البنوك في حفلة ساخرة.

والصيلة مازالت صالحة، كما وضع جيه. بي. بريستلي في روايته (رجل الزنجبيل the Ginger man)، فيطله الولد المطارد يقدم نفسه بشكل مؤثر ساخر كمواطن محترم جداً يستحق التكريم، شخص لا يعلم

ماذا يعنى اغتصاب أموالك الآخرين من أجل ثمن الشراب.

الحياة الخاصة والداخلية للفرد، والتي كانت موضوع كتب جادة حتى وقت قريب، بدأ يُنظر إليها على أنها قيمة وياعة على الضحك، إن اجتهد بروست تجاه نفسه، يبدو الآن موضة قديمة، وفي الواقع، فإن **إتالو سيفيفو**، المعاصر لبروست، استخدم في كتابه «اعترافات زينو» فكرة الاستبطان والعصاب ومعرفة الذات موضوعاً لسخرية الكوميديا، فرماميتي، وتوافق مع الآخرين، وزواجى وعائلتي، كل هذه الموضوعات ستجعل القارئ المعاصر يضحك من كل قلبه، قد لا يتفق الكتاب تماماً مع برتراندرسل في قوله إن «الانا» ليست إلا تعبيراً نحويًا، لكن قد يرون في بعض ادعاءات «الانا» موضوعات كوميديا، بل لقد حدث بالفعل أن استفدال في القرن التاسع عشر، قد ضجر من التركيز على «الانا»، وأدان ذلك في إصلاحات مميزة.

قد يمكن تصوير التغيرات التي حدثت بالمقارنة بين رواية **توماس هان القصصية** (الموت في فينيسيا)، ورواية **فلاديمير نايوكوف** (لوليتا)، في القصتين هناك رجل عجوز تطلبه الشهوة الجنسية تجاه شخص أصغر منه، هذا الصائد المزدلف يشتمل على **أبوللو ديونيسيوس**. فبطل **توماس هان**، **جوستاف** **أيشنباخ** رجل متحضر جداً، نفر من غرائزه التي طابته بلا توقع بحقوقها، وتصادت فدخلت منطقة المرض والانحراف ثم جرفها الطاعون، وهذه فكرة نيتشوية (نسبة إلى نيتشه) تماماً، ولكن في (لوليتا) فإن الحياة الداخلية لبطلها مبهمة قد أصبحت نكتة، وهو كشخصية



لا يشبه إيشنباخ الشخصية الكبيرة في الأدب الأوروبي، هو شخصية من الدرجة الرابعة أو الخامسة، ولا يستطيع أن يكون جاداً في عواطفه، أما بالنسبة لوالدة لوليتا، فإن المسكينة تجعله يضحك حين يعرف أنها وقعت في حبه - قائلاً أنها امرأة مبتذلة. ولحد ما فإن حكمه عليها جاء بسبب انخفاض مستوى ثقافتها. وابتذالها جعلها ضحية مناسبة تماماً. ولو لم تكن كلماتها عن الحب والرغبة كأنها خارجة من صفحة كاملة، التي يرى فيها الجمهور الأمريكي تعبيراً مناسباً لوصف احتياجاتها النفسية والشخصية، فإنها كانت ستعامل بجديّة أكبر. إن جديّة مان حول الحب والموت، فكرة عمرها قرون عديدة، بينما الموضوع نفسه تحول للأسف إلى كوميديا وعن قصد في «لوليتا»، حتى شخصية كويلتي في الرواية لم تأخذ موتها الخاص بطريقة جادة. وبينما يقتل على يد مهربر فإنه يسخر من موقفه، وكذلك يفعل مهربر، ويفقد في النهاية حياة لم يكن يستحق أن يعيشها، إن إيشنباخ المعاصر لا ينكر رغباته، ولكنه ليس بكرامة الرجل القديم، فهو دائماً على حافة العبث. إن رايت موريس في روايته الجديدة (ياله من طريق) يفسر برضوح من فكرة (الموت في فينيسيا) إن أسانته الأمريكيين يناقشون الموت في (البنديقي) طوال الوقت، ويضحون أن هناك أملاً ضئيلاً باقياً لهم، يعتقدون أن عصرهم قد انتهى، وأنهم لا يناسبون العصر الجديد، ويشعرون بكتلة.

ويجب أن نذكر أنفسنا، بأنه إذا وجد اليوم عدد كبير من الناس يستمتعون أو يستهجنون الحياة الفردية، ذلك لأن المنظمات العامة الهائلة - علمية وصناعية وسياسية - تفتح للأجسام الفردية الضخمة بأفراد جدد كل يوم. هذه

المنظمات هي التي تحدد التطور الخاص للفرد. أنا نفسي غير مقتنع أن هناك وجوداً شخصياً للفرد أقل مما كان في السابق، كما أتى غير منك من أن هناك من يستطيع أن يعبر عن القضية بشكل صحيح. وكل ما أفعله، ببساطة، أني أسجل مواقف الكتاب المعاصرين، بما فيهم الكتاب في أمريكا، المقتنعين بأن همزة النفس قد انتهت.

ما هي الذات الحديثة في أرض إليوت الخراب؟ إنها أولئك الكثرة التي تعبر الجسر في مدينة عصرية حديثة ولا تدري أن الموت قد طارها بالفعل، إنها الموظف الدمل (من الدمل) الذي يمارس حرقه الجنسية مع السيدة المحبوبة على فترات قصيرة، ويعد أن انضمت إلى هذه الدرجة من الحماسة، وضعت أسطوانة على الجرافون.

ما هي الذات الإنسانية عند الروائيين الفرنسيين بعد الحرب الأولى، من أمثال لويس فريناند سيليغ؟ أو البير كامو أو كيرزيو مالابارت بعد الحرب الثانية؟ إن الإنسان في رواية (الغريب) لكامو مثلاً، هو مخلوق بين البدائي وبين المتحضر، ذات خالية من العمق، لقد قطعنا شوطاً بعيداً عن «مونتاني» Montaigne واعتقاده بالذات الكاملة، الذات العارضة بذاتها.

كثيرة هي الروايات الأمريكية التي تناولت الحياة الخاصة بتمن وبشكل كوميدي، (لوليتا) لنابوكوف، (رجل الزنجبيل) ليريسلي، (وكم الثمن) لبليخمان، (ستيفن) لفريدمان، وكلها كمن تختبر قول سقراط. بأن الحياة التي لا تتمتع فيها جيداً لا تستحق أن تعاش. ومن الواضح أنهم وجدوا أن الحياة بذلك الشكل مضحكة أيضاً، والبعض لم يجد أصلاً الحياة التي يمكن أن يتمتعها وإن قوة الحياة العامة أصبحت كبيرة

وخطيرة حتى لم تعد الحياة الخاصة قاصرة على المحافظة أو الدفاع عن مظهر أهميتها. وضعنا الدمع موجود في ذهن كل واحد منا، خضوعنا واستسلامنا يبدو أنه أحد مطالب قبح مدننا العام، بالهراء التليفزيوني الذي يهدد بتحويل أمساخنا إلى «بالظة» داخل رموسنا يمثل هذه التفاهات التي يقدمها مطلوب من الذات أن تهين نفسها للتضحية بها، وهذا هو الوضع الذي تعكسه الرواية الأمريكية المعاصرة.

بالنسبة للمستقبل، فهو لن يصدمنا بعد أن فعلنا كل ما يمكن لفضح أنفسنا. لقد عرينا تماماً زيف الفكرة القديمة عن الذات، ويصعب علينا الآن السير في الطريق نفسه، والآن، وقد طرحنا جانباً المفاهيم الخاطئة، قد تخبرنا بعض القوى داخلنا عن نكون نحن؟ لا يمكننا أن

نتكر أن الإنسان لم يعد كما كان يظن به منذ قرن مضى. ومع ذلك يبقى السؤال.. ما هو الإنسان الآن؟

يبدو لي أن الكتاب المعاصرين أجابوا على هذا السؤال بشكل هزيل. لقد أخبرونا بسفط أو بعمية أو بسفوية كم هو كبير خطفونا، أما بالنسبة للباقى فلم يقدموا إلا القليل. الواقع أن خطيئة الكتاب المعاصرين تكمن في أنهم يفترضون أنهم يعرفون، كما يعتقدون أن العلوم تعرف الإجابة وكذلك التاريخ، إن موضوع الروائي لا يمكن إدراكه يمثل هذه الطرق. اللغز يتزايد غموضه، ولا يتضائل، والنماذج الأدبية يصيبها البلى، ولغز الإنسان قائم يتهدى،

## هوامش

سول بيلو: ولد في كوريك في كندا سنة ١٩١٥ من عائلة يهودية مهاجرة إلى هناك. انتقلت عائلته إلى شيكاغو وهو في التاسعة. درس في جامعات شيكاغو. حصل على جائزة نوبل سنة ١٩٦٦. من رواياته: للتأرجح ٤٤، الضحية ٤٧، معامرات أوجي مارتون ٥٢ ميريدج ١٤، هدية هامبولدت ١٩٧٥.

- صدر عنه كتاب بالعربية من تأليف الأستاذ إبراهيم فحس عن دار سمعان الصباح لم تترجم له أية رواية إلى العربية.

## بيير بورديو وكتاب جديد حول نظرية العقل

تتوغل في أرض كانت حكرًا على الفلاسفة. ويقدم الكاتب أول تحديد لنظرته المنهجية في حديثه إلى طلاب جامعة توداي باليابان. فهو يسعى لتجنبيهم الضجر الذي تسببه لهم الدراسات التي يقوم بها علماء الاجتماع الأجانب عن المجتمع الياباني، تلك الكتابات التي تقع فريسة لنزعة الولع بالغريب Exotisme. بأن يستكشف عن الحديث عن المجتمع الياباني ويرى أن إيفاله في دراسة للمجتمع الفرنسي في خصوصيته الدقيقة كفيل بأن يقدم لليابانيين ولغيرهم نموذجاً قابلاً للتطبيق على مجتمعاتهم.

العائلية أو تحليل المجتمع الأكاديمي أو الصقل الأدبي وقدم في كتابه التمييز تصورات عن ماهية الظواهر التي يمكن دراستها سوسيولوجيا والطرق المنهجية لدراسة هذا الموضوع. ومن هنا تأتي أهمية الكتاب الذي نعرض له اليوم فهو - باعتباره مجموعة من المحاضرات التي ألقيت في بلدان متفرقة وتعرض لموضوعات شتى - يقدم الخلاصة النظرية لما توصل إليه بورديو في معظم أبحاثه السابقة. ويجمع هذه المحاضرات على اختلاف موضوعاتها سعياً لتناول مفهوم الفعل نظرياً وهكذا يفامر المؤلف بالسوسيولوجيا فيجعلها

بعد عالم الاجتماع الفرنسي بيير بورديو من أكثر علماء الاجتماع المعاصرين تجديدًا وخصوبة وذلك منذ أبحاثه الميدانية الأولى في الجزائر في الستينيات والتي عرض خلاصتها لها في كتابه جزائر الستينيات ورغم أن قضية الكتاب كلاسيكية إذ تسعى إلى رصد العلاقة بين ظروف العمل والوعي الطبقي إلا أن الكتاب قد أثار الانتباه بتقديمه لروايات نظر جديدة لتناول الموضوع وباستخدامه لأساليب مبتكرة في التحليل.. وتتبع أهمية بورديو من أنه امتد بالسوسيولوجيا إلى مجالات لم تطرقها من قبل كدراسة من الدور الاجتماعي للصور الفوتوغرافية

## مناهج ومفاهيم :

يعتبر بورديو الواقع الاجتماعي غفلاً وخليطاً مشوشاً ويعتقد أن الباحث الاجتماعي هو الذي يضيئ عليه من هذه مقولات ومفاهيم تبنيه وتنظمه (كالمجال والفئة والطبقة والجماعة .. الخ) وتلك نزعة كانطية واضحة إلا أن هذه المقولات ليست مرجعية بصورة فطرية في العقل ولكنها تتحدد طبقاً للوضع الاجتماعي للفرد. فنحن إذن أمام نوع من الكانطية الاجتماعية إذا جاز التعبير. إن العامل الحاسم في تشكيل المقولات التي ينظر بها الفرد للواقع الاجتماعي هو الـ *habitus*. وهو مفهوم يستخدمه بورديو منذ بداياته الأولى ويعني به ما يتكون لدى الفرد من استعدادات وسلوكيات وأسلوب في العيش نتيجة لواقعه في المجال الاجتماعي ويوضح بورديو هذا المفهوم مستعيناً بالادب، فعندما يصف بلزاك نيكور شقة إحدى شخصياته يمكن للقارئ انطلاقاً من ذلك أن يستشف الموقع الاجتماعي للشخصية وسلوكياتها المتمثلة بنوع الأصدقاء واهتمامها القيمي والميتافيزيقي ولذا أثرت ترجمة هذه الكلمة بالسيما

الاجتماعي. وهو ليس مبدأ سلبياً قاصراً على حدود الدلالة بل هو مبدأ فعال يعمل على توليد وتوحيد الخصائص الباطنة لواقع اجتماعي ما، وكذلك توليد وتوحيد نوع العلاقات وترجمتها إلى أسلوب محدد في الحياة. ومن هنا فهو مبدأ حاسم في عملية بناء المجال الاجتماعي ذهنياً والتي تقسمه إلى مجموعات أو فئات أو طبقات تستخدم في التصنيف. فكل هذه التقسيمات عملية ذهنية يحكمها السيماء الاجتماعي لكل فرد. وينطبق على ماركس النقد الذي وجهه كانط إلى الدليل الأنطولوجي الشائع في العصر الوسيط، إذ أن ماركس اعتبر أن الطبقات التي على الورق هي طبقات لها وجود في الواقع. ولكن قسمة المجتمع إلى طبقات مثل قسمته حسب الجنس أو العرق أو الدين لا تصبح واقعية إلا إذا حدثت حركة اجتماعية تستند على هذه القسمة النظرية.

ويتقسم المجال الاجتماعي لدى بورديو إلى حقول. والحقول هو الموقع الاجتماعي الذي يؤدى الفرد فيه وظيفته الاجتماعية كالحقل البيروقراطي للدلالة على الدولة

والحقل الفني والحقول الأدبي وينقسم الحقول إلى حقول فرعية فالحقول القضائية فرع من الحقول البيروقراطي - ولكل حقول ينهت التي تحددها وظيفته الاجتماعية وعلاقة الفاعلين داخله بعضهم ببعض وعلاقة الحقول بالحقول الأخرى.

والانتماء لحقل معين يتحكم في حركة الفاعلين سواء في تمسكهم بما هو موجود أو تمردهم عليه فهذه البنية بانية لمواقف الأفراد ولحركتهم الاجتماعية. ولا يجد من هذه النظرية البنوية في فكر بورديو إلا نظرية ماركسية ترى المجتمع كـ مجال للصراع على السيطرة وتعطى التاريخ الأولوية على البنية. ويقر بورديو بدور رأس المال في تحديد الخريطة الاجتماعية ولكن يضيف إلى جانبه رأس المال الثقافي ويمتد بالحاكاة إلى مداها فنجد رأس المال الثقافي يقسم المجتمع إلى فقراء وأغنياء ومسيطرين ومسيطر عليهم وهاريزين ووارثين ومن تقاطع محورى رأس المال الاقتصادي ورأس المال الثقافى في المجتمع تتشكل المجالات الاجتماعية ويتحدد موقع الفرد في المجال. هذا الموقع الذى يؤدى الفرد بعبادئ معرفية

ينظر بها للواقع الاجتماعي ويسمى **يوريكو** مبادئ النظر والتقسيم إذ تساعد الفرد في رؤية الظواهر الاجتماعية ورسم الحدود بينها .

ويستخدم **يوريكو** هذه النظرة المنهجية في دراسة مختلف الظواهر الاجتماعية وسوف نعرض لتطبيق هذه النظرة على مؤسسات ثلاث : المدرسة والدولة والعائلة .

#### أولاً : المدرسة

تطلب المدرسة الدور الرئيسي في إنتاج وتوزيع رأس المال الثقافي في المجتمع وتكون بذلك إحدى الآليات الهامة التي يستخدمها المسيطرون لإعادة إنتاج الوضع الاجتماعي للوجود . واتوضيح دورها يلجأ **يوريكو** إلى علم الفيزياء وظواهر الديناميكا الحرارية . إذ إن وجود جزئيات ساخنة وأخرى باردة يؤدي إلى نشأة الحركة نتيجة للاختلاف بينها .

ويرى القوانين الثاني للديناميكا الحرارية أن الجزئيات الساخنة تميل إلى البسودة والباردة إلى السخونة وعندما يتساويان تتوقف الحركة أراد العالم **ماكسويل** تطويل هذا القانون فتخيل شيطاناً

افتراضياً يقوم بعزل الجزئيات الساخنة ويضعها في إناء ساخن والباردة في إناء بارد ويعيد إطلاقها فستمر الحركة . وتقيم المدرسة بدور هذا الشيطان في المجال الاجتماعي إذ تقسم بإعادة منع رأس المال الثقافي للبعض وتحرم منه البعض الآخر . وتستخدم في ذلك آليات عدة كالدرجات والامتحانات والمسابقات فتحدث هوة بين التلاميذ تعيد إنتاج الحراك الاجتماعي . كما تصدق المدرسة قطيعة بين طلاب المدارس العليا والخاضعين لنظام تعليمي صارم وطلاب باقي المدارس فترسي حدوداً اجتماعية كتلك الموجودة بين الأرستقراطية وعامة الشعب . ويلزسد الاجتماعي نجد أن طلاب المدارس العليا هم أبناء المسيطرين في المجتمع مما يجعل من المدرسة جهازاً ينمو لاستمرارية الوضع الاجتماعي الموجود ولا يسمى لتغييره .

#### ثانياً : الدولة

وتعتمد مقولة الحقل ببنية والية عمله وموقع الفاعلين فيه لتفسر روح الدولة ونشأة الحقل البيروقراطي . أو يطرح المؤلف المفصلة الكبرى

التي تنشأ عند التفكير في الدولة . إذ كيف يمكن تبني فكر الدولة لتفسير ظاهرة الدولة أو كيف تطبق على الدولة مقولات فكر تنتجها الدولة وتضمن فاعليتها . إن ذلك قد يؤدي إلى الجهل بالحقيقة الأساسية للدولة . وينتقد الكاتب منظورين متعارضين لتفسير الدولة أولهما النظرة الهيجيلية التي تعظم الدولة وتجعل من البيروقراطية مجموعة كونية أمثلها إدراك المصلحة العامة وتحقيقها والتفاني في سبيلها . والنظرة الماركسية والفوضوية التي ترى في الدولة مجرد جهاز للقمع وتدين الاستئصال الأخلاقي الذي تفرضه الدولة على رعاياها وينحاز **يوريكو** إزاء الدولة إلى النظرة الراديكالية الاستمولوجية والتي عبر عنها **ميشيل فوكو** حيث تذهب إلى إدانة ما هو أبعد من الاستئصال الأخلاقي وهو الاستئصال المنطقي الذي تفرضه الدولة عبر مقولاتها المعرفية فبعد من اختيارات الدولة التصفية والاعتباطية تفرض نفسها لتصبح في الأنمان وكأنها من طبيعة الأشياء كطريقة الكتابة والمقررات المدرسية ومواعيد الحصص وغيرها . ويساهم علم الاجتماع في ترسيخ مقولات

الدولة معرفياً فنجد مثلاً إن الإدارات العامة وموظفيها هم من كبار المتجنين للمشاكل الاجتماعية التي يتبناها علم الاجتماع كمشاكل سيولوجية ويعطيها ثوباً علمياً.

ولتفسير نشأة الدولة يرى الكاتب أنه لا يصلح الاختصار على التاريخ السياسي بل على الفخوم التي توجد بين تاريخ المجالات المختلفة مثلاً تاريخ المال العام وعلاقته بتاريخ الضرائب والتاريخ العائلي للمحصلين وتطور قانون العقوبات ونظام القضاء... الخ. إن فرض ضريبة يتم تحصيلها باسم الملك وقاض يتم تعيينه للفصل في المشاحنات بين الناس دون إرادتهم كان بمثابة اعتراف بالشرعية وتطوير للسوق وفي نفس الوقت تكريس للولاء لهيكل وهي يتجاوز شخص الملك وهو الدولة ناهيك عن دوره في نشأة المشاعر القومية.

وتعمل الدولة على خلق الثقافة الموحدة وذلك عن طريق توحيدها للسوق الثقافي بتوحيدها لكل نظام الإنشارات القانونية واللغوية والمجاسيس والموازنين وفرض الطبوعات البيروقراطية الموحدة كالمطبوعات والاستمارات التي تقوم

الدولة عن طريق بياناتها بتشكيل البنى العقلية للأفراد وتفرض مبادئ النظر والتقسيم التي يتم خلالها رؤية العالم الاجتماعي وتلعب المدرسة كما قلنا دوراً كبيراً في ذلك وخاصة بعد تعميم التعليم الأولى. ويرتبط هذا التوحيد الثقافي بفرض اللغة والثقافة السائدتين كشرعيتين. وإذا ينبغي عند النظر للدولة ألا يكتفى بالدور السياسي والاقتصادي للدولة ولكن بالأساس بالدور الرمزي، هذا الدور الذي يجد أعلى تجسده في احتكار الدولة لتمثيل ما هو كوني ويخلق لدى الفاعلين المصلحة في الاتجاه إلى ما هو كوني وعمام (كالعقل والفضيلة والمصلحة العامة).

#### ثالثاً : العائلة

ويتجلى هذا الأثر بشكل صارخ في مفهوم العائلة التي هي كيان وهي لا وجود له (خصوصاً) إذا نظرنا عبر التاريخ والثقافات للماصدقات التي ينطبق عليها هذا المفهوم) إذ نجد أن بيانات الدولة في استماراتها والبطاقات العائلية وطلب عنوان السكن والحالة الاجتماعية تجعل للعائلة وجوداً واقعياً وتوسع

الدولة بسياساتها الاجتماعية في الدعم والمساعدات المالية والبطاقات التموينية إلى هيئاتها والحفاظ عليها وذلك يطلق بورديو على العائلة مصطلح «وهم جيد التأسيس»، جيد لأنه يمتد حتى إلى خلق نوع من المشاعر الإيجابية كحب الآباء وحب الأبناء والأخوة ويؤدي إلى نوع من الصياغة الاجتماعية لليبيين. وما أن تنقل مقولات الدولة للعائلة حتى تقوم هذه بدورها بتشكيل إستراتيجية لاستمراريتها عبر الأجيال وتخلق لنفسها آليات هذه الاستمرارية.

#### الفعل والمصلحة

وينبغي بورديو إلى تسليط سلاح التحليل على أسطورة أخرى من أساطير الدولة وهي الفعل المنزه عن الغرض والذي لا مصلحة من وراءه ويحلو للمثقفين أن يعتبروا العالم الفكري خالياً من الغرض والمصلحة ويحاول بورديو أن ينزع عنه هذا المقام الاستثنائي فكل الاعباب الفكرية هي تعبير عن صراعات وبالتالي تدور حول مصالح ولا يعنى ذلك التمسك بزعمة اقتصادية متطرفة تريد أن تطبق مقولات الاقتصاد في المجالات ولا نزعة نفعية تتصور في

أن في كل فعل بحثاً قصدياً عن المصلحة ولكن يحاول الكاتب أن يستقصى الأسباب الاجتماعية والتاريخية لهذا النزوع وتحول التنزه عن الغرض إلى عاطفة - لقد كان نزوع الارستقراطية إلى الكرم والإنفاق يخرج عن إطار المصلحة بالمعنى الاقتصادي لكنه كان أحد آليات سيادتهم الاجتماعية. فإذا كان التنزه عن الغرض ممكناً سوسيولوجياً فذلك لا يمكن إلا عن طريق لقاء بين (سيماوات) اجتماعية مهيأة أساساً للتنزه عن الغرض وعوامل اجتماعية يجازى فيها هذا التنزه عن الغرض. ويلاحظ دائماً أن هناك أرباباً يتم الحصول عليها إذا ما خضعنا للقاعدة الكونية العامة ولو نقاساً ويمثل ذلك الأساس الانتروبولوجي للنقد الماركسي للأيديولوجيا باعتبارها تضفي طابع العمومية على المصلحة الخاصة. ولأن هناك أرباباً تجنى من وراء العقل والفضيلة من المصركات الأساسية لتطورهما وزيادة سطوتهما وإذا يقول ميكيا فيللي أن الجمهورية هي المكان الذي يكون الالتزام بالفضيلة فيه من مصلحة الجميع، ولذا نجد أن البيروقراطية

قد اخترعت الكوني وفرضت سيطرته لتصل هي إلى السيطرة. وأى صراع على السيطرة لا يمكن أن يتم إلا بتنظيم هذه الكونية العقلانية. ويتجه بورديو بعد ذلك إلى تحليل نمط آخر من الممارسات في إطار مفهوم التنزه عن الغرض، وهو مرتبط باقتصاديات مجتمعات ما قبل الرأسمالية باعتبارها تفلت من الخبرة المستفادة من الاقتصاد الحديث القائم على الحساب ومن أمثلة هذه الاقتصاديات تبادل الهبات الذي يلعب دوراً مركزياً في اقتصاد هذه المجتمعات والذي يختلف عن التبادل التجاري في أنه يقتضى أن لا ترد الهبة بمثلها وأن لا ترد في الحال بل ينبغي أن يكون هناك فارقاً زمنياً وهذا الفارق بين الهبة ورد الهبة هو ما يسمح للطرفين بأن لا يعتبرا نفسيهما خاضعين لإلزام ذي طبيعة اقتصادية حسابية كما يجعلهما يشعران أن كلا منهما يمنح بلا مقابل. كل طرف يعرف أن الآخر يعرف أن الهبة ليست فعلاً مجانياً ولكن أن يقول أحد : «فلنكن عن التمثيل وعن اعتبار هباتنا أفعالاً كريمة غير مغرضة وأن يصرح كل منا بما يريد من الآخر، أمر غير

معقول، سوسيولوجياً فالإنسان يحتاجون لهذا الغطاء الرمزي لتبادلاتهم والتي تخضع لما يسمى بتأجيل التصريح (فلا يصرح بالثمن مثلاً) ويتم التعبير عنها اجتماعياً بالتلميع. وتخضع اقتصاديات المنزل والتبادلات بين الأجيال داخل العائلة وكذلك المؤسسات الاقتصادية الكنسية لهذا المنطق وانطلاقاً من هذا التحليل يجد بورديو نظريته في الفعل والتي ترى أنه على المستوى الاجتماعي هناك (سيماوات) اجتماعية واستعدادية تجعل أفعال الأفراد موجهة لغاية دون أن يطرحوا على أنفسهم هذه الغاية بصورة واعية.

ويفتتح بورديو كتابه بتحليل «وجهة النظر المدرسية» منطلقاً من أصل كلمة School في اليونانية وهو Skhole ويعني وقت الفراغ، والأشخاص الذين يتجهون إلى التامل والتفكير هم أشخاص سمحت لهم ظروفهم أو الدولة بأن يلعبوا وكرست لهم كل الوسائل لذلك كوقت الفراغ والتحرر من اقتضات الحياة العملية ولكنها لعبة جادة أدت بصياغة سقراط. وما يجله

الفلاسفة والسوسيولوجيون وكل اختصاصيي الفكر هي الافتراضات المسبقة الموجودة في وجهة النظر المدرسية وهي الشروط الاجتماعية لإمكانية وجهة النظر المدرسية والاستعدادات اللاواعية المكتسبة من خبرة مدرسية طويلة تعتبر امتداداً لخبرة أصلية (برجوازية) في الابتعاد عن العالم وعن القضايا الضرورية. إن وعي العالم بما يميزه كعالم أي «وجهة النظر المدرسية» يصممه من أن يضع في رؤوس اللغاعلين رؤيته الخاصة كشخص منفصل بصورة ما عن الحياة العملية وهذا الخطا الأستمولوجي ذائع جداً نجده عند تشومسكي الذي يتعامل مع قارئه وكأنه متخصص في النحو. إن Skholé تسمح بتجاوز الخطاب إلى ماوراء الخطاب وتتجاوز الممارسة إلى ماوراء الممارسة ويضع التزييف المدرسي عندما يحل ماوراء الخطاب محل الخطاب ونرى نموذجاً لهذا الخطا في الأسئلة التي توجه إلى

الجمهور في استجابات الباحثين حيث تطلب من أفراد الجمهور أن يكونوا هم أنفسهم باحثين سوسيولوجيين لوضعهم الاجتماعي مع أسئلة من نوع كم في راك عدد الطليقات في المجتمع؟ أو أسئلة لا يستطيعون الإجابة عليها لأنها تقتضي منهم الانفصال عن شروط وجودهم وتبني وجهة نظر مدرسية.

ومن ناحية أخرى يحاول أصحاب وجهة النظر المدرسية إعادة التقدير الاعتبار لغن الشعب وثقافة الجمهور لكن ذلك ليس إلا نوعاً من العنصرية المعكوسة. لأن الفن والثقافة الشعبية لا يفتحان أمام حائزيهما أبواب الرقي الاجتماعي كما تفتح للثقافة المدرسية. إن كانط عندما يتحدث عن الجمالية الخالصة للإنسان بما هو إنسان فهو يعني الإنسان المتبني لوجهة النظر المدرسية فهي التي تنتج المقولات الكونية المجردة وإذا ينبغي القيام بمصياغة تاريخ اجتماعي للعقل لأن هناك ديناميكية لا تكف عن الفعل في

التاريخ. هي تحول الأوضاع الاجتماعية إلى مقولات منطقية وتحول المقولات المنطقية إلى أوضاع اجتماعية. ورغم هذه الصلة والسفوية في تناول منتجي الأفكار إلا أنه يهيب بهم أن يدافعوا عن الشروط الاجتماعية للإنتاج الفكري. وينبغي أن لا يتم ذلك عن طريق الدفاع الفكري عن هذه الشروط لأن ذلك يعني الوقوع من جسيد في الخطا الأستمولوجي لوجهة النظر المدرسية ولكن يتم ذلك عن طريق حركة سياسية.

وهكذا نجد بورديو، رغم بنيويته الاجتماعية المفرطة والتي تعصف بإرادة الأفراد محصفاً، يحاول أن يفسح مكاناً لإمكانية قيام نظرية نقدية ترتبط بحركة سياسية فتعسى لتغيير الواقع الاجتماعي الموجود، وهو ما يربط بين إنتاجه الفكري وبين العقلانية والنزعة الإنسانية التي اتسم بها الفكر الأوروبي في العصر الحديث.



## الرواية واليوتوبيا في كتاب جديد

أوريبان في ظهورهما وتطورهما وتواشجهما، كما يحاول الكاتب رصد المتغيرات التي تبذلها المنطقة العربية للعودة إلى التاريخ منذ أوائل القرن التاسع عشر.

يبدأ المؤلف من نقطة تحريك الخيالة نحو عالم جديد، وهي اكتشاف أمريكا التي اكتشفها «كولومبس» دون أن يعلم أنه وصل إلى أرض جديدة، ولهذا أطلق عليها اسم «الهند الغربية»، إلى أن أتى بعده البصائر الإيطالي «أمريكو فسبوتشي» وتأكد أن الهند الغربية هي عالم جديد مختلف عن آسيا، وأطلق عليه الاسم المعروف الآن (أمريكا). وقد أدنى هذا الاكتشاف إلى توجه الفعالية والطاقة الحربية



غلاف الكتاب

أثار الاحتفال بالذكرى مرور خمسمائة عام على اكتشاف أمريكا، أشجان منطقة الشرق الأوسط والعرب خصوصاً، إذ تزامن هذا التاريخ مع تاريخ القضاء على آخر الممالك العربية في أوروبا وسقوط غرناطة رسمياً. وهذا العام (١٤٩٢) الذي تم فيه جمع المبعثين التاريخيين الفاصلين له دلالاته ومغزاه، إذ يمكن التعامل معه على أنه عام دخول أوروبا إلى التاريخ وخرج العرب منه.

والناقد السري محمد كامل الخطيب يتعرض في كتابه (الرواية واليوتوبيا) للمبتدئين التاريخيين من منطلق أدبي يبحث فيه في «الرواية واليوتوبيا» من حيث هما فنان

والاستكشافية الأوروبية نحو الغرب بعد أن كانت موجهة نحو الشرق، وقد نتج عن ذلك وجود تنافس عسكري داخل أوروبا فبدأت ظاهرة الاستعمار الحديث، كما أدى في المدى الطويل إلى ربط العالم وتوحيده.

أما على صعيد المخيلة، فقد كان اكتشاف أمريكا محرّضاً جديداً للخيال في اتجاه فكرة اليوتوبيا.

أما تصديق زمان نشوء الرواية ففيه رأيان، أولهما يعتبر الرواية ملصقة بثقافة صعدت مع صعود البرجوازية، أي أن الرواية هي فن حامل لتطلعات الطبقة البرجوازية في فترة نشوئها الثوري، ويمكن تصديق بدايات هذه الفترة بأنها القرنان السادس عشر والسابع عشر. أما الرأي الثاني فيسربط الرواية بصعود التيار الشعبي إلى مسرح الحدث التاريخي، أو تحقيق الشعب لهويته وجذوره في التاريخ والمجتمع، وهذا حدث في الفترة التاريخية نفسها أي القرنين السادس عشر والسابع عشر. ولا يبدو أن هناك تناقضاً بين الرأيين، فالبرجوازية لم تصعد وحدها بل صعدت باسم الجميع حاملة راية المستقبل للبشرية أما اليوتوبيا فقد نشأت في فترة نشوء الرواية نفسها، أي فترة صعود البرجوازية

باعتبارها طبقة ثورية، وفترة ظهور الشعب على مسرح التاريخ. لكن أوجه التشبه بين الرواية واليوتوبيا لا تقتف عند هذا الحد، بل تكمن في النطق الداخلي واتجاه التأويل.

نشأت الرواية واليوتوبيا مع صعود الكتابة النثرية، مقابل اللغة الشعرية، التي كانت لغة الأدب (المسرح - الشعر) واللغة النثرية هي لغة الشعب اليومية أي أداته التعبيرية التواصلية، ولهذا فقد كتبت كل من الرواية واليوتوبيا باللغة النثرية. وتصدر كل من الرواية واليوتوبيا عن إحساس اليم بالواقع، يدفع صاحبه إلى رسم هذا الواقع في الرواية الحلم بتبديله، وبالمقابل ترسم اليوتوبيا بديلاً للواقع، وبهذا المعنى تصبح كل من الرواية واليوتوبيا حلم يقظة جماعيا ويمكن أن نستخلص أهم العناصر التي تسبغت خضوط هذا الحلم كما يعرضها المؤلف في النقاط الآتية:

١ - يعتبر ديكاوت عند مؤرخي الفلسفة الحديثة رائد العقلانية في الفكر الأوروبي الحديث، وقد وقفت هذه العقلانية في وجه سيطرة التفكير الديني المتمثلة في سيطرة الكنيسة أو أي سلطة غيبية أخرى، لصالح البهرمان الرياضي والتجريبي، من أجل السيطرة على الطبيعة والتنظيم العقلاني للمجتمع.

ولم يكن كل ذلك غير حلم مجتمع آخر وإن كان التعبير عنه قد تم في قالب فلسفي، وهناك سمة أخرى لفلسفة «ديكاوت»، ألا وهي الذاتية أو الفردية، فديكاوت يصوغ فلسفته عبر تأملات وتجارب شخصية كتبها بصيغة التكلم وليس بصيغة القضايا المجردة ومع انطلاقاً من «ديكاوت» إلى الفردية يبدأ بطال الرواية في إعلان أحلامه الذاتية وبالتالي يخلع من قيم مجتمعه السائدة ويحاول تغيير العالم بدلا من وصفه؛ فمع هذا الفيلسوف العقلاني يترسخ حق الفرد في بناء تصور مستقل للعالم أو فنقل في بناء يوتوبيا جديدة.

٢ - تمثل رواية «دون كيشوت» لسرقيانس أول رواية تتعامل مع اليوتوبيا التي يريد دون كيشوت خلقها. ويعرض المؤلف كذلك لكثير من الأشكال التي اتخذتها اليوتوبيا، مثل كتاب «يوتوبيا» لثوماس مور، الذي يحكي فيه عن الأرض الجديدة وأمريكا، وما تملكه من حلم خصب للإنسان بالحرية والعدل والخلاص من السيطرة الدينية، ثم يعرض «لدنيا الشمس» التي تحدث عنها «ثوماس كامبانيايلا» وهي بديل عن مدينة الله، إذ أصبح الإنسان يعتقد أن المحرك الأساسي لهذا الوجود ليس من خارجه بل من داخله، ولذلك

حين اكتشف أن الأرض ليست مركز الكون، بل الشمس ثم تأتي يوتوبيا «فرانسيس بيكون» القائمة على درس الطبيعة وفهم قوانينها، فضياع بيكون يرسم يوتوبيا تقنية حذف منها الدين والروح والأخلاق وأضيف إليها الطابع النفقي.

٣ - أما رواية روينسون كروزو فقد كتبها تاجر هو «دافنيل ديفو» وحاول أن يقدم - من خلال مخيلة روائية متشكلة حديثا - بالتزامن مع النظرة الإنسانية - البرجوازية - الأوروبية للعالم، وعلى عكس «ديفو» يظهر «جونالدان سويغيت» مؤلف «رحلات جلفر» الرافض للبرجوازية الصاعدة ورأسماليتها.

٤ - يرمف القرن الثامن عشر أحيانا بأنه عصر فولتير، فقد كان فولتير يمثل في أفكاره وحياته فلسفة هذا العصر، فكما كان هذا العصر مسرح حياة فولتير ومهاد أرائه، ويمتاز هذا القرن بتحالف ظافر بين مدرستين فلسفتين هامتين هما: الفلسفة التجريبية الإنجليزية التي يمكن اعتبار فرانسيس بيكون رائدها، والفلسفة التنوير الفرنسية والتي يمثل فولتير ورويسو وباي مجرري الموسوعة أبرز أعلامها، ويمكن أن يضاف إلى سمات هذا القرن ظهور الفلسفة

والأدب الألمانيين مثلين بحركة «العاصف والانبعاث» وشخصيتي «جوته» و«شيلر» وفلسفة «كانت».

٥ - إن ما كان (يوتوبيا) فيما مضى صار في هذا القرن حقيقة، فالانقلاب الصناعي أتى بشكل اجتماعي جديد لأوروبا والعالم، بل خلق أيضا جغرافيا جديدة لم تعد الأنهار والمحيطات والجبال بالنسبة إليها حدودا، وتغير الاستثمار من استثمار سياسي وحري إلى استثمار اقتصادي، ونظر «كاول هاركس» إلى منجزات البرجوازية في الصناعة والعلم والمغلانية في ضوئها إخضاعها لخدمة اليوتوبيا البشرية الشاملة.

لقد أصبحت الرواية في هذا القرن ديوان وصورة ملهمة الإنسان بما تحتويه من أحلام وأوهام ووقائع، فمن تراكم رأسمالي إلى عذاب عمالي إلى نهج استعماري ويطر برجوازي، لقد قام الروائيون أمثال بلزاك وفلوير وستاندال وبيكنز وديستوفسكي و تولستوي بعمل مهم حين احتفظوا لنا في رواياتهم بروح هذا القرن؛ وما له دلالة كبرى في هذا الصدد أن الروائي البريطاني «سومرست صوم» في كتاب له بعنوان (عشر روايات خالدة) ، قد وجد أن تسعا من هذه الخواكد مكتوبة في القرن

التاسع عشر. ونلاحظ أن هناك تيمة واحدة في هذه الروايات، وهي الإخفاق في تحقيق الحلم الشخصي.

كيف إذن حدث هذا التناقض بين عصر يحقق يوتوبيا تقنية وعلمية، وبين أدب يعلن انكسار الحلم وتبدده وضياع اليوتوبيا؟ لقد كان الاتجاه الواقعي سائدا في الأدب الأوروبي وخصوصا الرواية في القرن التاسع عشر، فالظلم والقهر ما زال قائمين، وربما من هنا تأتي تلك النغمة شبه الحزينة، وشبه اليائسة في أدب هذا القرن ورواياته، خصوصا ممن وصفوا مباشرة أوضاع العمال والفقراء مثل إميل زولا وديكنز.

٦ - وبحلول القرن العشرين تجد أن الإنسان يتجه إلى يوتوبيا مضادة تماما، فهي تايمة للتفكير النقي الذي يقول إن اليوتوبيا قائمة في العالم الآخر، أما هذه الدار الفانية أو الحياة القصيرة العابرة، فهي محطة عبور، فهل ينتحر الإنسان ويتخلى عن المغلانية والعلم وإنجازاتهم؟ هل ضاعت فكرة اليوتوبيا إلى الأبد؟ وهل نفقد الإنسان قدرته على الحلم والخيال بمستقبل أفضل؟!

## متابعات أدب

### «ورجل الأديب القاص مصطفى أبو النصر»

رجل الأديب القاص مصطفى أبو النصر (١٩٣١) في اليوم التاسع عشر من نوفمبر الماضي بشكل مفاجئ ، حيث لم يصب الفقد بآلة أمراض، وذلك أكد رحيله للفاجئ ظاهراً رحيل الأبناء والمفكرين المبرزين بصورة مفاجئة ومبكرة أمثال زهير الشايب، وعبد الحكيم قاسم ، وأمل دنقل ، وصلاح عبد الصبور ، وإبراهيم فهمي ، وعمر نجم الذي رحل قبل أن يصل سنه إلى الأربعين .... ولعل وفاة الراحل الاجتماعي تكون أكبر على كواهل الأدباء، ومن ما لم يكن موجوداً في الأجيال السابقة.

ولقد صدر لمصطفى أبو النصر عدة كتب هي:

الركض في مكان مفلق - مجموعة قصصية.

واحدة تكفي - مجموعة قصصية. الثانية - رواية.

المبعوث - مجموعة مسرحيات فصل واحد.

قلب الورد - مجموعة قصصية. وإنني أعلم أن للراحل بعض الكتب الأخرى لم ثرائه الاقدار أن يقوم بنشرها، وربما تجد الحظ وتنشر بعد رحيله، وهذه الكتب ما بين القصص القصيرة والمسرحيات القصيرة.

وجدير بالذكر - في هذا الصدد - ان ادبيتنا يبعد واحداً من الذين تأثروا بتجريب محفوظ بصورة خاصة، فكانت كل قصصه تبتعد عن المباشرة، مع

استخدام الرمز في بعض الأحيان، خاصة في القصص، مما جعل القصة التي يكتبها تأتي مثقنة البناء، وتكشف عن مخبرتها بلا تعثر، كما كانت تعمل اهتماماً خاصاً بالأسلوب والألفاظ والتعبيرات، حيث من المستحيل أن يلتقي القارئ لأعماله بعبارة ثابئة أو مفككة، أو أسلوب شائع مستهلك بل إن قصصه تميزت نوعاً، برصانة العبارة وبقوة الأسلوب وقوة البیان، حتى لو حملت جملة لفظة غير متداولة. وربما حساسية الكاتب للغة هي التي جعلته يرمع أعماله بمثل تلك الألفاظ غير المتداولة. ولعجب في هذا فدراسته الأولى كانت لغة العربية التي تخصص فيها، ولذا جاءت مثل تلك الألفاظ متراكبة مع النسق العام، وربما ذلك هو ما جعل قصص أبو النصر ذات

مستوى خاص، اكده رغبته الدائمة في  
الابتعاد عن العامية حتى في لغة الحوار  
وهذا ما ظهر في المجموعة المسرحية  
«المبعوث».

ولقد صدرت آخر مجموعات  
أبو النخعي في العام الماضي بعنوان  
«قلب الورد» وهي المجموعة التي تنطبق  
عليها كل تلك الصفات، ففي القصة  
الأولى «قلب الورد» يطالع الطفل أباه  
بالأسئلة الدائمة، وذلك في مرحلة نمو  
وعيه، وكان الأب دائماً ما يفسر كل  
شيء، ويقدم له الإجابات المناسبة من كل  
ما يتسائل عنه. وكان يعمل للأب أن  
يجلس صباح كل يوم بعد أن يرتدي  
ثيابه. ويقرأ في كتاب ذي سميت خاص،  
كان له غلاف فخم وسيميك، كما أنه كتاب  
كبير، أزداد به الطفل شغفاً، مما جعله  
يحاول أن يفتح أسنانه، فاختار الوقت  
الذي لم يكن فيه موجوداً وسرهمان  
ما تسال إلى مكان الكتاب ويسمعه في  
غفلة من الأم التي كانت مشغولة. يحاول  
الطفل الصغير تقليد أباه بفتح الكتاب،  
الذي فرجه به يفلن من أية صورة من  
الصبر التي كان يجدها في الصحف  
والمجلات التي يهضمها الأب. فالكلمات  
مرصوفة في سطور لا تنتهي. كلمات  
مبهمة لم يدرك منها شيئاً وازداد  
الفضول عليه لأنه لم يكن ينتظر هذه  
الملاحاة... تلك هي الحالة التي استدعاه  
الرأي في القصة عندما كبر، وكان يظهر

أمام أشياء لا يدرك كنهها، فكانت  
التساؤلات تترى على عقله الكبير، وعندما  
يتذكر ذلك الموقف الذي واجهه صغيراً  
في مواجهة الكتاب الفخم والضخم الذي  
أثار رعيه. وكان الكاتب يقول إن الإنسان  
دائماً سيواجه ما يفهم عليه، وإنه أمامه  
سيكون مثل الطفل الصغير الذي لم يلك  
كلمات الكتاب الضخم الفخم، وما الحياة  
إلا تساؤلات دائمة.. وإن الذي يتسائل  
سيظل يوماً له. قلب الورد - قلب الطفل..

ومثل تلك الموضوعات الأدبية  
والفكرية وربما الفلسفية هي التي شغلت  
الكاتب في كل أعماله القصصية. ونرى  
أن فكرة التحقيق أو الملاحاة هي التي  
عبرت عن نفسها في مسرحية المبعوث  
وهذا آخر من المسرحيات مثل زيجة رجل  
ماء، والحدائق المعلقة .. فالمبعوث في  
المسرحية لم يكن مجرد مبعوث. كان  
محققاً، أو إنه شخص على صلة ما  
بالجهات التي تجمع المعلومات.

ولقد كان الكاتب في كل من مسرحية  
المبعوث، ومسرحية زيجة رجل ماء مؤزراً  
دوماً بموقف الفرد في مواجهة قوة غبية  
باطشة يهين بها دوماً، ويكاد يلمسها،  
لكنه لا يدرك مدى الأخطار التي ستحيط  
به بسببها. فيكاد المقتش في مسرحية  
زوجة رجل ماء يتطابق مع شخصية  
المبعوث في مسرحية المبعوث.

والمبعوث قائم وغريب، ويعمل سلاحاً  
يفاجئ الزوجة التي يحاول أن يسترجعها  
للاستسلام من زيجها، كما أنه يعمل  
مستدساً ويختلف موقف المبعوث أمام  
الزوجة عنه أمام الزوج، فهو ضعيف أمام  
استئثارها واستكثارها، كما أنها لم تكن  
خائفة منه فيقش الزوج وخاصة عندما  
يوحي له بوضعه والجهات التي وراءه،  
فيتحول إلى مدافع أو خائف.

ونرى أن مسرحية المبعوث لم تخل  
من لفتات تأملية أو فلسفية أتت على لسان  
الغريب / المبعوث تارة، وعلى لسان الزوج  
تارة. لكن الكاتب لم يعده رؤيته فقط في  
أن الغريب ليس إلا مسجود أداة لجميع  
المعلومات عن الزوج، بل وعلى بأن ثمة قوة  
غيبية أو مستترة هي التي تقف وراء  
الغريب كسائها القدر الذي يرسم له  
خطواته، وليس على الفرد أمام تلك القوة  
إلا القيام بالمطلوب منه، وأن كلا من  
الأسئلة والمسئول بديران بين شئى رضى  
تطمئن بهجتهما معاً.

وفي النهاية - نلاحظ أن أعمال  
مصطفى أبو النخعي ذات مستوى  
خاص سواء فيما حملته من مضامين، أو  
في المستوى الفني والتعبيري، ونرجو أن  
يتم نفس ما تركه الكاتب من أعمال لم  
تنتشر لما فيها من فائدة للقراء وللمسرح  
الأدبي بشكل عام، وهذا هو أهم وأكبر  
تكرير له ولأجياله، والإبداع.

ش. ا. م

## أرض لاتنتب الزهور عروش الدم.. المزروع بالأشواك

وحسن الوزير، ولكن أزعج أن ما طرحته سلفا كان هاجسي الأول وأنا في طريقى لعرض هضاء عبيد الفتاح فى قصر ثقافة الريحاني، بفيلا نجيب الريحاني الطافحة بالمياه، وقاعتها المسرحية غير المهيأة لاستقبال عروض فنية رفيعة المستوى، وجمهورها الملتقى الذى مازلنا نصر على أن نقدم له العروض مجاناً، فلا نحصد سوى المصبرم وبضعة أطفال من متشرذى الصى، وكذلك كان هاجسى وأنا ذاهب لمشاهدة عرض حسن الوزير بمسرح مركز الهناجر المجهز تجهيزاً عالى المستوى، وصاغ عبر سنينه القليلة وإدارته المتميزة وموقعه الجغرافى جمهوراً يعرف قيمة المسرح الحقيقى، ويكنه

الدامية إليه المسرحية، ليس هو سلام أبناء العمومة للفروض بقوة الأوصياء، ذلك القائم على نسيان حق ضاع للمحافظة على حق قابل للضياع، وإنما هو سلام الأشقاء القائم على الاعتراف المتبادل بحق كل أخ فى امتلاك هويته وملته وعقيدته وإيديولوجيته السياسية، وذلك بهدف تحقيق وحدة التتوع، وقوة التكامل، ووحدة الوطن فى مواجهة أعداء يربون اجثاث ماضيه وحاضره ووجوده بأكمله.

قد أكون كناقده، بهذا المدخل السريع، قد وضعت العرية أمام الحصان، حينما طرحت فى البداية للنتيجة النهائية لتأويل مسرحية غياب برؤيتى هضاء عبيد الفتاح

لقد اشفقت على كل من المخرجين هضاء عبيد الفتاح وحسن الوزير على اختيارهما الرأى لنص محمود دياب «أرض لا تنبت الزهور»، لتقديسه إلى الملتقى المصرى فى أواسط آخر عقود القرن العشرين، فهما ليسا من انصار النظام العالمى الجديد، ولا يروجان لبضاعته، وأكاد أجزم بأنه، عندما قرر كل واحد منهما، على حدة، اختيار نص محمود دياب وصياغة عله فى فضاء المسرح، إنما كان يستهدف مخاطبة جمهوره الحقيقى، ومواجهة أى تصدع فى بنيته الداخلية، والتصدى لعوامل الفرقة التى توجب نيرانها اليوم بين أبناء الوطن الواحد، ومن ثم فإن (السلام)

ان يتلقى عملا صعبا يقدم باللغة العربية الفصحى، وبأسلوب حديث.

وبالطبع ينعكس واقع (المكان) المسرحي وجمهوره على (بنية) العرض بأكمله، غير أن المفهوم الجمالي الذي يشكل هذه البنية، وهو سابق على فعل التحقق المسرحي، يظل متماسكا، فقد حدد من قبل وسيلته في التعامل مع مادة النص المسرحي ومحتواه الدلالي، وهو نص كتب في أوائل الثمانينيات (هو آخر نصوص محمود دياب المنشورة)، بعد أن زرعت الأرض بالحقد، واغتالت الشعار بانهرها، وتخضبت الايدي بالدماء، وصار كل منا يفتش في بيته ممن يخبئ في ثيابه قنبلة من أبناء أسرته تقتله، وكاتب هذا النص رجل عاش نصف قرن من الزمان (٣٢ - ١٩٨٣) يصارع التخلف والردة، ويواصل بفنه ضد ثوابت الامس وأوهام التجمد، مؤمنا بفعل الثورة، مدركا بأن العالم قوامه التغيير، وأن الغد هو محصلة لفعاليات الحاضر، هو ابن حقيقي لخاض الثورة المصرية الخمسينية منذ قيامها ونهضتها وانكسارها معا، فما الذي يجده في نصه الأخير هذا أحد أبناء جيل

الرفض لهزيمة ٦٧، وأحد أبناء جيل اللصد للسلام الكاذب؟

انفلاتا من بنية التاريخ ومنطقه الخاص، واقتربا من بنية الحكاية الشعبية العربية ومنظورها الخاص للعالم، وانفراسا في بنية الدراما وصياغتها الخاصة أيضا، يشكل محمود دياب شخصية زينب (الزباء) من جسد متوهج وعقل جامع، إنها ملكة تدمر، واحة النخيل بوسط الصحراء السورية، من القرنين الأولين الميلاديين، زنبوبا التاريخية أرملة الملك (أوديناتو) ومحققة الانتصار على الفرس، والمهددة لأمن الروم لصالح مملكتها واستقلالها، غير أنها أصبحت في المخيلة العربية هي المرأة المنتقمة لابنها عمرو بن الظرب المقتول غيلة بيد (جذيمة الوضاح) ملك الحيرة في صراع القبائل القديم.

وعبر هذه الشخصية الطاغية، يحرك دياب وقائع مسرحيته بين القصور الملكية، فلا مكان آخر غير قصرى «الزباء» بتدمر وغريمتها (عمرو بن عدوى) في الحيرة وتسرى روح تراجيدية في بنية العمل الدرامية ويؤطر قدر مأساوي

الفعل الإنساني للشخصيات وحركتهم في المكان والزمان معا، ففي لحظة اغتيال الأب تقرر الابنة، وريشة عرشه وبمه، أن تنتقم له، وتبدر مكيدتها لاصطياد القاتل «جذيمة»، فيصبح قصورها معادلا لروحها القسرية نابذة الحب والمتوجسة، وتبدو قاعة الملك وجودا مجردا من كل جمال، وخاليا للسردايب العسرية، ومحاطا بالأجراس التي تستدعي الحراس في أية لحظة.

هو وجود مكاني ينغسى مرعب تستقبل فيه الزباء قاتل أبيها، وفي طقس دموي سادى تستنزف الدماء منه، غير أن فطرات من دمه تسقط على الأرض، ويتنبئ، كما قالت لها العرافة، بمصير الغد القادم، وهكذا ينطلق الفعل الدرامي مغلفا بالأساطير، كاشفا عن مسئولية إنسانية محددة في صياغة القدر الأسطوري، لقد أصرت الزباء أن تنجم حفلا شعائريا لقتل قاتل أبيها، فسقطت في جرم التباي، وعليها أن تواجه مصيرها، رغم توهمها في حمى حفل الاستنزاف بكلمات تذكرنا بكلمات الفريد فرج في مسرحيته المتميزة (الزير سالم)،

قائلة: «القتل عيب، والشار عيب، والفرحة مستحيلة»، لقد تحول الحلم للطارد لها، إلى واقع كابوسي ضاغط عليها، وفي لحظة تحقق فعل الانتقام، يضيع منها كل أمل في أن تكون ذاتها، فقد أضحت وجوداً مادياً ينتظر المنتقم القادم يوماً لا محالة ليثأر لمن قتلته، فهو ابن أخيه وورث عرشه، ويسمى مثلها عاجزاً عن الانفصالات من قدر مكتوب، شاركت في باغتيالها ولعلها في صنعها، ولا يبقى أمامها سوى أن تدفع بأختها الشابة (زبيبة) لكي تنجب طفلاً، يصير يوماً ملكاً منتقماً لموتها القادم.

ولأن الانتقام يولد الانتقام، والد يورث الدم، في زمن لم يعرف بعد ملوكا يهروا بنحو أعدائهم حاملين أكلانهم على أذرعتهم، ينقل للنس السرح من قصر إلى آخر، كشفاً للإنسان القابع في أصمق الشخصية للنتقم، وإبرازاً للحب الغتال على أيدي بآذري المقد والمكاند بين البشر، ويمثلهم في المسرحية «قصير» وزير «جذيمة» وخادمه «الأمين»، و«ابن الحكيم» جاسوس «الزبابة» ورسم صورها وصور أعدائها.

وكما صنع قتل (ابن الغرب) قدر (الزبابة) واختارت هي بكامل إرادتها أن تتبناه، صاغ قتل (جذيمة) بيد (الزبابة) قدر (عمرو بن عدى)، وصار طالباً لهما، تحت إلحاح رجالات الدولة ونواميس المجتمع، رغم رفضه للشار، فهو الشاعر الرقيق المدرك بأن ريات العذاب سيتعقبه حتى يصبح قاتلاً ومقتولاً معاً، لقد اختارت هي قتلها بإرادتها، بينما بلغ هو بإرادة الآخرين نحو قتلها، غير أن القاسم المشترك الأعظم بينهما هو كرسى العرش، لذا ينبج هو ببيئة من الوزير «القصير»، في التسلل إلى قصر (الزبابة)، ويهم بقتلها، ثم يتراجع أمام ضعف الإنسانى وسقوطه في حبها، ويعرض عليها الزواج «تزوجيني فتنهى هذا العداء للتقارب، وتعيش في عالم نشئته معا لأنفسنا، ولن يأتون بعدنا»، غير أنها تترك أن يهبها مستحيل في أرض ارتوت بالحد لسنوات طويلة، ويميراث الأيام قابع في لا وعى البشر ومحرك لأفعالهم، إرادة الإنسان، والحاكم بالذات، ليست ذاتية ولا هي نتاج لهوى موقوت، وإنما هو تاريخ شعب وتراثه، ولذا

تقدم على قتل نفسها، بالسهم المخبأ بخاتمها، قائلة جعلتها الخالدة «بيدى لا بيد عمرو».

ينطلق عرض د. هناء عبد الفتاح لإحدى شُعب فرقة الغد للعروض التجريبية، بالبيت الفني للفنون الشعبية والاستعراضية، ينطلق من تصور إيداعى قوامه الإنسان والسلطة، فينشئ بنية مكانية، صاغها ببراعة تلخيصية مصمم السينيوجرافيا رُعوف الأسيوطى - وهو أيضاً مخرج له باع طويل في هذا المجال - فينفرس الخنجر الضخم بوسط النصف الأعلى من خشبة المسرح، ملتصفاً بين كرسى عرش الزبابة و عمرو بن عدى، تنجذب الشخصيات إليه، وتور حوله، وتغرق داخله، بينما يحيطه السواد من كل جانب، وتلف حوله شبك صيد يضاء توشك أن تتمزق وتهاوى، لا فرق بين قصر الزبابة وقصر عمرو بن عدى، غير لون كرسى العرش: أحمر عند الزبابة، أزرق داك عند عمرو، وصورة ملتصقة بمقبض السياف لعمرو بن الغرب في مشاهد قصر الزبابة، فالقصير في هذا العرض متشابهة، والقصية واحدة: دماء



تنزف هنا، تستدعى نزفاً آخر هناك، والجسد متوهج عنده، جسد (الزِيَاء)، تلك التي ترتدى في بداية العرض ثوباً من جلد النمر المرقط، تحفل بكل أساليب الأنثى لكي توقع بغريمها «جذيمة»، وعندما تتج في النار، تفلح ثوب النمر لترتدى ثوب الأنثى عليها تؤكد به أنها مازالت امرأة، رغم انتظارها للموت القادم، ولقد نجحت «وفاة الحكيم» في بث دماء الرغبة في هذه المرأة، والكشف عن روح الأنثى القابعة في أعماقها، الراغبة في الحب والالتقاء رغم قراها العنثى بطرد إله الحب من ملكتها، وراحت بالتفافها حول كرسى العرش، وباقتربها من (عمرو بن عدى) - «إيمن الشيبوي» في دور يكشف عن موبة مستقبلة - على تفجيرها في أعماقها من رغبات متوجهة.

إن حب (الزِيَاء) المتدفق تجاه (عمرو بن عدى)، كان مختفياً خلف قناع الانتقام، ومتوقفاً عن التجاوب مع حب قائد جندها (زبدى) - «كمال سليمان» في أداء غير متفجر بالإبداع والصنعة التي عرفناه بهما قبلاً - بينما تتعامل بكر واضح مع الوزير

(قصير)، والذي قام به «محمود حسن»، فقدم شخصية الماكر بقناع الطيبة والمدير للمكائد دون اصطناع هيئة الشير، فنجح في مهمته، وراح «على عزب» بضبرته المسرحية يسعى لاقتناص سمات شخصيتي الخمار (ابن حنكل) والرسام الجاسوس (ابن الحكم)، خاصة وهو يحل محل ممثل آخر، في الجولات القاهرية للفرقة.

لقد وضع المخرج يده على أعماق (الزِيَاء) فأخرجها أمامنا: امرأة ذات حيوية، تتصارع دوماً بين رغبات الأنثى وقوانين السلطة، قتلها العرش الذي تسلمته في عرس دم، وقتلته هي حينما امتدت بليلة العرس الدموية حتى شرقت السم أمام القادم لقتلها، وفي ظل الإمكانات الغنائية، أصبحت المسرحية كلمة وممثلاً وخنجراً منتصباً، تغلفها رؤية ثاقبة لواقع معزق تهيم عليه روح ميتافيزيقية، تسلت إلى العرض في شكل الساحرات اللائي سيطنن لفترة على قضاء السحر باكمله، قادمات من قلب صالة المشاهدين، خارجات منا، لا وفيات علينا، فنحن من نصنع شياطيننا وعراقناتنا ونهوماتهن معنا، فالزِيَاء هي التي

صنعت من نفسها سجيناً قصروها، حينما شرقت خمر السلطة وقررت الانتقام، ر (عمرو بن عدى) هو الذي استمع لنداء الدم، فبحث عبثاً عن وسادة حب يقصره يسند بها رأسه، وحسن فعل المخرج بحذفه بعض جمل حوار الشخصيات، مثل حذفه لجملتها تقولها (الزِيَاء) لاختها (زيببسة) «إن المرأة تصنع الأولاد، أما الرجال فيحكمون»، فهو موقف غريب في النص المسرحي، وغیر متوافق مع شخصية امرأة وافلت أن تصبح ملكة، وأن تقيم عرساً لدميها، استنزفت فيه ببشاعة دماء غريمها، ولم تكن أبداً - في سياق النص والعرض المسرحيين - امرأة غير مهيأة لأن تكون حاكمة، وهي حينما دفعت أختها (زيببسة) «فاطمة شوشة» لكي تنجب الابن المتقم، فذلك لأنها تمنى أنها ملكة منتقمة وأنها مسوقة بإرادتها الفاعلة لمصيرهما المحتمي إلى الموت، حتى حبسها الطفولى لزيدى والبالغ لعمر بن عدى، لم يكن خفياً أنثويها، وإنما شعوراً إنسانياً طبيعياً.

إنها رؤية إخراجية متميزة يقدمها لنا المخرج المتمرس هناء عبد الفتاح، مثلاً يقدم لنا المخرج

الشباب، والمتحمسين أيضاً بمسرح  
الاقليم والتعامل مع الطاقات غير  
المحترفة، حسن الوزير بإحدى  
فرق مركز الهناجر الثقافي، مشكلاً  
رؤيته السينوجرافية مع إبراهيم  
الغوي بخبرته وقدراته على صياغة  
رؤية يتعاقق فيها الضوء بقطع  
الديكور والسوان الملابس داخل  
مسرح مجهز جيداً، خاصة بالجهة  
الإضاءة، ويملأ فضاء المسرح  
بالقطع الديكورية المتحركة، ويتبدى  
السرداب دهليزاً طويلاً تلتقي منه  
(الزمام) وكأنها قادمة من عمق  
العقل الجمعي، امرأة باطشة، قادرة  
على فعل المستحيل تجسدها أمامنا  
«سوسين بدر» بصوت قوى وحركة  
واثقة من نفسها، حتى في لحظات  
الضعف الإنساني، ملكة تعرف جيداً  
ما تريد من أول دقيقة، عقلاً دائماً  
الاستيقاظ لا أحد يلمس جسدها،  
وزن لسه فلا تخطئ الأعمار، منها،  
حتى عندما تتباهى بشعرها، فهي  
تطلق أيضاً بصوت يحكمه العقل،  
ويواجهها غريها (عمرو بن عدي)

«عبد الوزيز» برغبة مشتتة في  
اللقاء بها، لقد أحبها عبر صورتها  
التي جذبت عنه (جذيمة) إلى  
حتفه، وتسلمت على عقله روح  
الشاعر، فبدأ في كل لحظات اللقاء  
ضعيفاً أمامها، صوت الشعر،  
الولهان أمام صوت الفعل الطغى،  
الفتى الأوسيم الرقيق أمام جبروت  
ملكة فاسية، على حين يبرز بينهما  
«جلال العشري» في دور الوزير  
(قصير)، وجه ينضج بالمرور وحركة  
تدل على ثباتية.

لقد التزم المخرج حسن الوزير  
بالنص حرفياً، لم يسقط منه كلمة،  
واحترم ما صاغه محمود دياب،  
وصاغ رؤيته الإخراجية على بنيات  
مكانية وزمانية وحداثية تقوم على  
احترام النص المسرحي وكتابته،  
وتفسر كل تقنيات العرض  
المسرحي لصالح كلمة المؤلف،  
وتكتشف عن مخرج متميز يعرف  
كيف يلير الهواة ويستخرج منهم  
أقصى ما يمكن أن يعطوه ويجاورهم

بمحترفين. «سوسين بدر» وعبد  
الوزير ويستفيد من الخبرة  
السينوجرافية لإبراهيم الغوي ومن  
إمكانات المكان التقنية، وأضعا بين  
أيديها عرضاً نفيساً وجيداً، بينما  
يقدم لنا هناء عبد الفتاح تجربة  
متميزة في احترام العرض المسرحي  
دون جور على مفهوم الكاتب ونصه،  
فتتالق الكلمات على أسنة المستلثين،  
ويتحاور المسرح مع جمهوره،  
وتصبح الدعوة للسلام، هي دعوة  
منا ولينا، ودعوة للتصالح  
الاجتماعي والفكري، دعوة لنزع  
بذور الحقد المزروعة منذ ربع قرن  
من الزمان في أفتنتنا وعقولنا... غير  
أن هاجس البداية يعاود الظهور  
منفرساً يسؤال المارة كخنجر  
عرض هناء عبد الفتاح: هل يمكن  
لكلمات طائفة في فضاء مسرح عن  
السلام أن تحققه دون تغير في بنية  
الواقع... ومع إيماننا بدور الفن عبر  
جماهيره، نخشى أن تكون الإجابة  
بالنفي!

حسن عطية

متابعات



## المجلات الثقافية

المنبر ينحل إلى منابر

يخطيء من يظن أن الدور الذي كان يمكن أن تلعبه مجلة ثقافية واحدة في الماضي، مازال كما هو في انتظار مجلة أخرى وحيدة تقوم في عصرنا الحالي مقام (الرسالة) أو (الآداب) وغيرهما منذ عقود خلت. لقد تغيرت الحياة الثقافية كما تغيرت الحياة السياسية والحياة الاجتماعية، فالدور الواحد أصبح أدواراً والمنبر الوحيد صار منابر، وهكذا حل التعدد والتنوع محل الوحدة والتطابق؛ فمن الجهل بصقائق العصر إذن أن ننظر إلى إحدى المجلات على أنها الأهم أو على أنها الأولى أو غير ذلك من صيغ التفضيل، ويضاف التنوع إلى الجهل إذا صدر هذا التفضيل عن القارئ على أمر المجلة أنفسهم. وهو أمر يحدث من حين إلى آخر في مصر وخارجها؛ فلا يكشف في النهاية إلا عن الورطة التي يقع فيها دائماً كل ماذ لنفسه، عم أو متعام عن عيوبه ونقصاته وفي الوقت ذاته عن فضائل الآخرين.

نعم لقد انتهى الدور الذي كانت تلعبه مجلة (الرسالة) ومن بعدها

(الآداب)، أو بالأحرى انحل إلى أنوار متخصصة تنهض بهامناير متعددة برؤى ومناهج متباينة، وقد جاء تطور وسائل الاتصال ليضيف إلى هذا التعدد الأفتى في المنابر الثقافية تعدداً راسياً أصبحت معه الكتب والمجلات مجرد قناة واحدة إلى جانب قنوات أخرى عدة يتنافس فيها المرئي والمسموع والمقروء، ولم تكن نتيجة التنافس لصالح المجلة والكتاب، حتى الآن على الأقل.

وقد نتج عن هذا التعدد المتشابك تنافس مشروع بين المنابر الثقافية المختلفة ومن بينها المجلات الثقافية، وهو تنافس مشروع مادام قائماً على العمل الجاد المخلص لخدمة الثقافة قبل أي مفهم آخر يتراجع معه العمل الثقافي إلى مجرد وسيلة لإحراز بعض المكاسب العابرة.

نستطيع أن نلمس مظاهر هذا التنافس الشريف المشروع في مجلات عربية كثيرة تصل إلى (أبداء)، وقد حان وقت الإشارة إليها، ومن هذه المجلات ما هو قديم يحاول أن يتواءم مع روح العصر،

ومنها ما هو جديد تماماً يحاول أن يترك بصماته بإصرار وذاب على الساحة الثقافية، ومن هذه المجلات ما يصدر داخل الحدود، ومنها ما يصدر خارجها في العواصم الأوربية، مثل مجلة (اللحظة الشعرية) التي يرأس تحريرها الشاعر العراقي فوزي كريم، وكذلك مجلة (الاغتراب الأنبي) التي يشرف عليها، صلاح نيازى، وكذلك مجلة (الكاتبة) و (السفونو) و (طائر الشمال) وغيرها.

وتستحق مجلة (الاغتراب الأدبي) إشارة خاصة، فهي على صغر حجمها تعكس بصوت صوته الأدباء العرب المغتربين في الخارج، خاصة الأدباء العراقيين، بما يكتبونه ويترجمونه من نصوص ودراسات جادة مثقاة.

أما المجلات التي تصدر من العواصم العربية، فكثير منها يستحق التقدير، خاصة المجلات الجيدة التي صدرت خلال الأعوام الثلاثة الماضية، ومنها مجلة (النص الجديد) التي يصدرها في السعودية

مجموعة من الأدباء المتميزين على نفقتهم الخاصة، وتعمل المجلة كما هو واضح من عديدها اللذين صدرت حتى الآن على ترسيخ مفهوم الحداثة في الفكر والأدب بإشراف هيئة تحرير أعضاؤها معروفون بانتصارهم للجديد، ومقاومتهم للساند. وكان (النص الجديد) قد استفادت من تجربة مجلة سعودية أخرى مهمة، هي مجلة (علامات) التي تصدر عن النادي الثقافي الأدبي بجهة.

ومن هذه المجلات أيضاً مجلة (أصوات) التي صدر عنها الأول من صنعاء قبل عامين والتي يرأس تحريرها محمد حسين هيثم بمعاونة مستشاري التحرير الشاعرين: عبدالعزیز المقلّح وعبدالوہود سیف؛ والمجلة بمادتها المنتقاه وإخراجها المتميز تعد محاولة متطورة على طريق إنشاء منبر ثقافي يعنى متميز. ويصدق لك أيضاً على مجلة (الجدار) التي صدر عنها الأول

في بيروت منذ شهور بإشراف أسامة بيرقدار ومعاونة الشاعر السوري ممدوح عدوان، ويصدق كذلك على مجلة (نزوى) العمانية ومجلة (المدى) السورية، وكلاهما من المجلات الثقافية التي نالت احترام المثقفين وجذبت انتباه القراء في الوطن العربي، ويبدو أن (نزوى) التي يرأس تحريرها الشاعر العماني المعروف سيف الرحبي ستتملأ الفراغ الذي تركته مجلة (الدوحة) للقطرية بعد إغلاقها منذ عشر سنوات. أما مجلة (المدى) فهي جديرة تمت رئاسة الشاعر العراقي الكبير سعدي يوسف، بأن تقدم إضافة نوعية حقيقية إلى الثقافة العربية الرفيعة. وهناك دوريات ثقافية أخرى جديرة تستحق التنويه، مثل مجلة (إضاءات) التي يصدرها الأدباء الفلسطينيون في الجليل الأعلى، ويرأس تحريرها فتيحة القاسم.

أما المجلات القبية التي تشارك في إثراء الحياة الثقافية الآن محاولة

أن تستجيب للمتغيرات وتتفاعل مع التطور، فهي أكثر من أن نحصيها هنا، ونذكر منها مجلة (الطريق) ومجلة (النهج) ومجلة (الأداب) ومجلة (الأقلام). وكلها مجلات مشهورة بأصفيها المشرف في خدمة الثقافة وبلغ مجلة التنوير.

وتستحق مجلة (الأقلام) العراقية تحية مخصصة، لأنها تصدر في ظروف ناعل جميعاً مدى صمودتها. فقد تقلص عدد صفحاتها إلى النصف كما بدأ من العدد الأخير الذي ضم قصائد لكل من الشعراء يوسف الصايغ وسامي مهدي وحسب الشيخ جعفر وخيل الخوري وغيرهم. كما تستحق التحية نفسها مجلة (الأداب) التي تضمن عددها الأخير ملفاً مهماً للدفاع عن (نصر أبوزيد) ضد قوى الظلام.

إن المنافسة المشروعة بين هذه المنابر الرفيعة ستخدم في النهاية حركة الثقافة وتزيدها خصوصية، أما من لا يرى في المرأة غير صوته وحده فهو لم ير شيئاً.

ح . ط .

## الفينيقي... شعبة خامسة.. جريدة ودار نشر

فى ١٩٩١/١١/١٥ تأسس جاليرى الفينيقي للثقافة والفنون التجريبية كملتقى ثقافى عربى فى عمان ويتكون من قاعة كبيرة للندوات والمحاضرات وقاعة صغيرة للعرض السينمائى وجاليرى للفن التشكيلى ومسرح صغير لعرض المسرحيات التجريبية الملتزمة. وقد اقام الفينيقي عدداً كبيراً من الفعاليات فى الشعر والقصة والرواية والمسرح والفن التشكيلى والعروض السينمائية إضافة إلى كونه ملتقى يومياً للادباء فيه مقهى للمتلقيين يشغل طاولته عدد كبير من الادباء العرب من بينهم الشاعر الكبير عبد الوهاب البياتى والشاعر عز الدين المناصرة والروائى مؤنس الرزاق وغيرهم.

ويقع الفينيقي ملتقى شعرياً قومياً سنوياً شارك ويشارك فيه عدد

كبير من الادباء العرب من مختلف اقطارهم دون تمييز.. وفى هذا العام دخل الفينيقي مرحلة جديدة فى خدمة الثقافة العربية حيث سيصدر جريدة ثقافية أسبوعية تعنى بالاداب والفنون جميعاً وهى مخصصة لكل مخلف عربى أينما كان، كما ينوى الفينيقي إصدار عدد من الكتب الثقافية عبر دار الفينيقي للنشر التى أسست حديثاً.

ويقف وراء هذا المثلث الثقافى العربى المتميز الإعلامية العربية سهاد دباح مؤسس الفينيقي ومديره العام ورجل الأعمال الأردنى المعروف م. عماد الحجاوي رئيس مجلس الإدارة والشاعر على الشلالة نائب المدير العام ومقام من الإداريين والعاملين، ويساندهم الادباء والمثقفون الأردنيون والفلسطينيون. وسائر

الادباء العرب المأورين بعمان أو المقيمين فيها.. وقد دعت الأستاذة سهاد دباح رئيس تحرير جريدة الفينيقي الادباء والفنانين العرب كافة إلى إرسال نتاجهم الإبداعى إلى جرينتهم ورفدها بما يشاؤون من نصوص ودراسات وأبحاث على عنوان الفينيقي : فاكس ٦٩٥٢٩١ الأردن - عمان - شارع وصفي التل - ص ب ١٤١٩ قسلاخ العلى، مع ضرورة أن يرسل الأديب صورة شخصية له ومختصراً لسيرته الإبداعية لنشرها مع النصوص والدراسات والأخبار الثقافية.

ويصارو الفينيقي عبر فعالياته الثقافية جميعاً إقامة ثقافة عربية قومية بعيدة عن وصاية المؤسسات الرسمية أو التنظيمات السياسية لئى لاتعزل سلطة أخرى فوق سلطة الثقافة .

على الشلالة  
عمان

## الشعر يجمع من جديد بين العرب واليونان

الذين لم تترجم أعمالهم بعد إلى اليونانية، وإن كانت نية **موسكوف** تتجه - كما اشتهر - إلى ترجمة بعض قصائدهم ونصيحها إلى المختارات في طبعها الجديدة، ومن هؤلاء سعدى يوسف الفائز بجائزة كافافيس من هذا العام، ونصير عبدالله الفائز بالجائزة نفسها عن العام الماضي مع زميله **محمد سليمان**.

وقد قامت مختارات **موسكوف** المترجمة على مبدأ التمثيل، وكان الهدف منها محاولة مد بعض الجسور بين الشعر العربي المعاصر والقراء اليونانيين، وقد تحكمت في هذه المختارات عوامل عدة، من أهمها وجود ترجمة إنجليزية أو فرنسية للنص الشعري العربي المراد ترجمته، حيث

هذه الزيارة بالتعاون مع القسم الثقافي بالسفارة اليونانية بالقاهرة، ومع بعض كبار المسؤولين في مدينة **تسالونيكي** المقدونية.

إما الفرض من هذه الزيارة، فهو كما أشار **موسكوف**: إلقاء مزيد من الضوء على الشعر العربي في الساحة الثقافية اليونانية، وإتاحة الفرصة للشعراء العرب واليونانيين للتعريف المباشر، وتشجيع الناشئين اليونانيين على إصدار ترجمات شعرية جديدة من العربية.

وقد كان مقرواً في البداية أن يشمل الولد كل الشعراء العرب الذين ضمهم كتاب المختارات الشعرية للترجمة إلى اليونانية، غير أن بعضهم تخلف عن الحضور، بينما حضر في المقابل بعض

لا شك في أن وفد الشعراء الذي زار اليونان الشهر الماضي، يعتبر الأهم من نوعه في تاريخ العلاقات الثقافية المعاصرة بين العرب واليونان، فقد ضم هذا الوفد مجموعة كبيرة ومتنوعة من الشعراء، بدءاً من رواد القصيدة الحديثة بكافة اتجاهاتها، إلى شعراء المرحلة الجديدة أو شعراء الحداثة كما يسميهم بعض النقاد.

وقد تمت هذه الزيارة احتفالاً بمناسبة صدور أول كتاب شعري يضم مختارات شعرية عربية مترجمة إلى اليونانية، وهو الكتاب الذي قام على ترجمته وإصداره **دكويستيس موسكوف** الشاعر اليوناني والمستشار الثقافي لسفارة اليونان بالقاهرة، وقد اشرف **موسكوف** كذلك على تنظيم

الذي نجد في شعره كثيرا من عناصر التماس مع شعر **كفافيس** كما هو الحال في قصيدتيه (مَنْزِل كَفَافِي) و (شجر إيتاكا)، على نحو ما أوضحت الدكتوربة فريال غزولي في بحث لها سابق عن هذا الموضوع.

وهناك ترجمات أخرى لبعض قصائد **كفافيس**، نذكر منها ما ترجمه أحمد عبدالمعطي حجازي الفائز بجائزة كفافيس في دورتها الأولى، وذلك ضمن كتابه (من الآخرين) الذي يضم قصائد مستقاة لشعراء عالميين. يدور شعرهم حول تجربة اغتراب الإنسان المعاصر في المدينة، وهو موضوع أثير لدى أحمد عبدالمعطي حجازي. وبصداه واضع في شعره.

وقد كان أثر الثقافة اليونانية في الشعر العربي المعاصر موضوعا لسؤال أجاب عنه رفعت سلام بالإشارة إلى أثر الأساطير اليونانية في شعر بعض المعاصرين من رواد الشعر الحر. وتحدث محمد عفيفي مطر عن الترجمات العربية القديمة لقصص اليونانية في الفلسفة والطب، وكيف أن هذه الترجمات قامت بحفظ التراث اليوناني من الضياع، فكثير من القصص الأصلية ضاعت ولم يبق منها غير ترجماتها العربية. واعترف عفيفي بأنه كان مفتونا بالثقافة في عصر بيركليز، وقد انعكس ذلك على تجربته



قسطنطين كفافيس

على هيئة أمثلة فكهة، فاستمتع الجمهور بها قبل أن يتجر بالضحك والتصفيق الحاد.

وبخلاف هاتين الأمسيتين، كان الحوار بين الشعراء العرب واليونانيين حول التفاعل التاريخي بين الثقافة العربية عامة والمصرية خاصة من جهة، والثقافة اليونانية من جهة أخرى، من أهم محاور اللقاء فلم يقتصر الأمر على تأثير **كفافيس** في الثقافة العربية المعاصرة أو تأثيرها بها، بل أيضا خيم ظل الاستكشاف الأكبر خاصة عند زيارة اللجنة القبطونية ديسالونيكي، في شمال شرق اليونان. ومن المعروف أن أول مترجم لأعمال **كفافيس** ورييسوس هو الشاعر العراقي سعدى يوسف.

تمت الترجمة إلى اليونانية عبر إحدى هاتين اللغتين، كما أن المختارات اختارت مفهومها واسعا للشعر وهذا هو ما جعلها تضم نصوصا لكل من إدوار الخراط وكمال أبي ديب.

وقد كانت الأسبقتان للشعريتان اللسان عذبتا في كل من أثينا وتسالونيكي من أهم أحداث هذه الزيارة، خاصة أن الجمهور اليوناني في الأمسيتين كثيفا أقل على هاتين الأمسيتين وتجاوب معهما تجاوبا ملحوظا. وقد كانت تجربة لقاء الشعر بالعربية ثم لقاء الترجمة اليونانية عقب ذلك مباشرة، تجربة مثيرة للاهتمام، فقد اتاحت للجمهور فرصة المقارنة بين الخصائص الإيقاعية لكل من اللغتين العربية واليونانية، كما اتاحت للشعراء العرب مزيدا من التعرف على سمات اللغتين والفرق بينهما في تقاليد التنظيم وأساليب الإلقاء الشعري. وقد فتحت المناظرة بعد الأسمية الشعرية الأولى في أثينا، فسأل أحد المستمعين اليونانيين عن جمهور الشعر في مصر، فأجاب حسن طلب: (هو مثل الجمهور في هذه القاعة تماما)، فضحك الجميع، خاصة أعضاء الوفد العربي، فالقاعة كانت ممتلئة من أضرها، وقد أشاد إدوار الخراط بحسن إصغاء الجمهور وتجاوبه مع الشعر، إلى الدرجة التي كان يتابع فيها إحدى قصائد فسان عبد الله مع الترجمة الفورية شطرا بشطر، وكانت قصيدة ساخرة مكتوبة للصغار والكبار



والندوات، وكانت البداية شطوة  
القائما أحمد عبدالمعطي حجازي،  
تقول:

تفرغ بنا قس الغابه يا  
سائق الباص

فاكمل حسن طلب؛

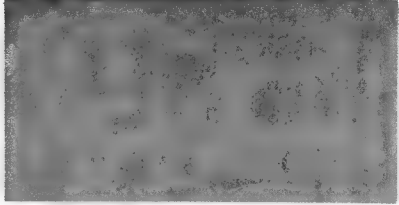
ولسبه إلينا ذلك العالم  
القاص

وصبه علينا من كرويله حمرة

سألتك ترينا الضخمة خمسة  
أشخاص

وأخذ كل شاعر يضيف من عنده؛  
كجمال أبو ديب وسعدى يوسف  
ونصار عبدالله وقاروق شوشه  
وجمال القصاص، حتى اكتملت أبيات  
الخمسة فوصلت إلى أربعين بيتاً،  
معظمها يتناول أعضاء الوفد بالتصوير  
الساخر.

وفي نهاية الرحلة، ظلت كلمة حسن  
طلب في أحد اللقائات يتردد صداها،  
وذلك حين أشار إلى أن مصر الفرعونية  
كانت تقوم في الماضي بصنع الرموز  
لكي تنفخ اليزان بعد ذلك بقلها، على  
نحو ما حدث في أسطورة أوديب وأبي  
الهول، غير أن الأمر قد اختلف الآن،  
فحين أمام رموز والغاز جديدة تحتم  
علينا أن نتعاون على حلها جميعاً.



#### غلاف الكتالوج

وقد اعترف قسطنطين كاروليس  
للتبادل الثقافي يمكن أن تُترجم تحت  
مظلة أعمال شعرية وأدبية أخرى.

وفي لقاء آخر بين الشعراء العرب  
واليونانيين في تسالونيكي، خيمت هذه  
الصورة القائمة لحركة الترجمة في  
اتجاه واحد، وكان الشاعر يانيس  
إيفانتيس Yannis Ifantis الفائز  
بجائزة كافينس عن الشعر اليوناني لهذا  
العام، قد اعترف بتأثير الكبير بعناصر  
ثقافية شرقية، وهذا واضح في تأثره  
بعقيدة الزن Zen وقصيدة الهايكي  
اليابانية وفكرة (الندلا).

ولم تدخل الرحلة من طرائف لا  
تسمى، خاصة تلك القصيدة التقليدية  
التي اشترك في تأليفها معظم الشعراء  
العرب في أثناء الانتقال من الفندق وسط  
غابات تسالونيكي إلى مقر الأمسيات

الأسبوعية، فمعاون أحد دواوينه  
البكرة هو (ملاحم من الوجه الأبياد  
وقليس) نسبة إلى الفيلسوف اليوناني  
القديم (أنياد وقليس).

وقد شارك الجميع في هذا الحوار  
الدائر حول التفاعل بين الثقافتين، ومنهم  
فاروق شوشة ومحمد إبراهيم أبو  
سنة وجمال القصاص وحسن  
طلب الذي أبدى تصفحه على حركة  
الترجمة في اتجاه واحد من اليونانية إلى  
العربية، في حين لا توارى حركة أخرى  
لترجمة من العربية إلى اليونانية، ولعل  
كتاب «موسكوف» يفتح الطريق لذلك،  
كما أبدى تصفحا آخر على ما تم من  
ترجمات لنصوص يونانية إلى العربية،  
لأن بعض هذه الترجمات قد تم عبر لغة  
وسيلة، ولم يبرأ من أغراض أخرى غير  
ثقافية.

## «فرعون، البولندى عمره قرن من الزمان»

وبمقارنة ذلك الإنجاز الأدبي لبروس برواية «فرعون» وصمده الملاحى وسط رجل الشارع صاحب التاريخ المصرى القديم فإن الملاحظة تصدر مسألة منطوية لدى القارئ البولندى والعالمى.

ومع ذلك فالتعارف عليه أن تلك المواجهات العبقريّة وهى تتقدم إلى الأمام، لا تتجه دائماً نحو طريق منظم مرسوم، بل أحياناً ما يقوم الكاتب بتحركات ومنعرجات فى إبداعاته غير متوقعة، تُرى وكأنها تناقض اتجاهاته السابقة التى بدأها على المستوى الشكلى.

فما هو هدف الرحلة الأدبية التى قام بها ذلك الكاتب البولندى اقترباً من الأهرامات المصرية؟ ما هى تلك الأسرار

فى الوقت نفسه التأكيد على قوى هذا المجتمع وقدرته على التغيير

إن بروس - المؤلف القصصى، مبدع فنه الروائى وقصصه القصيرة: ومن بينها «التيك» ١٨٨١ و«البيانول» ١٨٨١، «الصندير» (٦) ١٨٨٢، «أيسام الطويلة» ١٨٨٣، «الظل» (٣) وغيرها من القصص التى يصور فيها الكاتب معاناة البشر البسطاء، الذين أضرمهم الظلم الاجتماعى، مخفصاً فى سرد حياتهم وأمالهم، عن طريق التحليل النفسى الدقيق، والتحليل الاجتماعى للظواهر المرصية المتفشية داخل المجتمع البولندى، وقد منح «بروس» الرواية البولندية مناهجاً «تشكوفسكي» (١)، لا نلقاه فى الأدب الروائى البولندى من قبل.

عندما صدرت رواية «فرعون» على حلقات فى عام ١٨٩٥ بالمجلة البولندية الأسبوعية المقروية «توجونيك إيلو ستور ثانى» أصيب القارئ البولندى بدمشة بالغة، فإن مؤلفها بولسواف بروس - Boleslaw prus (١) (١٨٤٧ - ١٩١٢) كان معروفًا فقط باعتباره أهم كاتب واقصى فى الأدب البولندى الحديث، كما نقرأ له فى رواياته الدائمة للصيحت: «بلاتسوفسكا» ١٨٨٥، «العروسة» ١٨٨٩، «النساء المتجربات» ١٨٩٢، حيث يرسم الكاتب صورة للحياة للماصرة للمجتمع البولندى مشيراً إلى تدهور التنمية الاقتصادية والاجتماعية بسبب تلك الظواهر المخمة بالأمراض الاجتماعية التى أصابت المجتمع البولندى برمته آنذاك، محولاً

المفكرة التي يكشف عنها (إبراهيم الهول) لبروس؟ ما الذي استقصاه تجاه سهر الأسرار داخل تلك المهيأ المصرية التي ظهرت التمازج؟ كان قراءه يلمحون عليه في صياغة تساؤلات طرحوها عليه؛ بل لقد تشكك بعض النقاد في عنوان الرواية «فرعون» وعُده دالة رمزية، وأن أحداث العمل الدرامي الأصلي تحدث في عصر «بروس» في اتق العلاقات الاجتماعية والسياسية المعاصرة له، وأثبتت الأعداد الأولى من «الجملة الأسبوعية المصورة» يقين القارئ، أن بروس إنما يسيطر رواية عن مصر الفرعونية في حقيقة الأمر.

في رواية فرعون لا نكتشف مصر بمنظور تقليدي - كما يراها البرنديون - في جماعات الجوقة من الممثلين والمغنيين في أوبرا «دايدة» أو كما يورثون في المتاحف الأوروبية، إنما نلمس في رواية «فرعون» مصر التي تروج حياة، ونرى صورة لواقع مصر الفرعوني، المبحوث عنه في أوراق اليردى من بين اكتشافات الأثريين في غضون القرن التاسع عشر والمستلهمة من القصور الفرعونية الدامسة، التي اكتشفها للكشفون الأثريون، وجيل من الهامثين الجدد من بينهم: Mariette<sup>(١)</sup> وBurgach<sup>(٢)</sup>.

لا يسمح بروس في عمله للأدبي (فرعون) أحداث رواية تاريخية ولا

يسجل فيها بعض الظواهر الاجتماعية والمتغيرات السياسية في الحضارة الفرعونية، إنما يسيطر الكاتب عملاً أدبياً رؤائياً متواضعاً، يصل فيه برباط فني وثيق ما بين عالمي الحقيقة والافتازيا. والحقيقة في (فرعون) ليست مجرد حقائق ثابتة جافة تؤكد انتقال عصا السلطة من قبضة الملك لتصل إلى أيادي رجال الدين الفليظة فقط، بل هي كذلك مناخ شمسي، وشخص توج بالوانها المتباينة الممتدة للحضارة الفرعونية في القرن الحادي عشر قبل الميلاد. فكل التفاصيل الدقيقة الزاخرة بها لوحات هذا العمل تتسم بأصالتها ومصدقها الفني وتجاوز مصداقيتها الواقعية، لتتحم عالمًا فانتازيا ينسجه (بروس) في أحداث روايته.

وفي محاولة الكاتب أن يضع نهاية حاسمة لروايته، وأن يمنحها قسراً من الاستدارة والتكامل الفنيين، كان على أحداث روايته أن تتمركز داخل قلب الإنجازات والناتج التي يعمد إليها علماء «المصريات» مستكملاً البعض منها بالمبحوث الأخرى التي تتماشى وفكره للرؤية، مؤكداً فيها على ذلك الذي لم تكتشفه علوم الآثار، ألا وهو الإنسان بكيانه ونبضه المعاني اليرمي، وعبر للدراسة للمقارنة والتصنيف لبعض الإرهاسات التي يتنبأ بها الأثريون، نجد (بروس) يطرح كل ذلك

لخدمة أحداث روايته وموضوعها. إنه يستخدم قواه الإبداعية في إحالة تلك الأكرام الهائلة من تلك المعابد الضخمة إلى أصولها ومشتقاتها الإنسانية الأولى، ويعيد اكتشاف أسرارها لتغدو مشاعاً لقراءه.

للوصول للمعنى العميق لهذا العمل الروائي الطويل «فرعون» ينبغي قراءته بقلة متناهية، وفقر من المثابرة. لقد وجد بعض النقاد في (فرعون) ما يمكن أن يطلق عليه بالرواية «الدالة»، وهي تتجلى في نسج هذا العمل عندما نكتشف أن أسماء شخصيات الفرعونية وأحداثها يمكن أن تكون إسقاطاً ومعادلاً موضوعياً لكل ما يدور من أحداث في بولندا. وهذا الاستنتاج النقدي لم يكن هدفاً قصد إليه الكاتب البولندي (بروس) أو أراد استيفاء. ولم يكن في طيات أوراق هذا العمل الروائي ولا في سطوره بحث كذلك عن دلالات سياسية.

جوهر رواية «فرعون» هو صراع نبيل من النبلاء ضد تنظيم مشيدوه، تنفرد بحكمه طبقة اجتماعية من رجال الدين وكنهاته، تهيمن على شئون الدولة بكل ثرائها ومقدراتها: البشر - الطبيعة - الآديبولوجية الميتية - العلوم والاكتشافات: حتى أن هذه الطبقة يعقروها استقلال كل ذلك لصالحها بهدف الحفاظ على سلطانها. ولا تكتشف

صراعاً بين فردين كما يمكن أن يستلزم من الرواية: ما بين رمسيس الثالث عشر والكاهن الأكبر «حيدج حورو» فقط وليس هذا بصراعٍ مما بين الكهنة بعضهم البعض، بل إنه - في نهاية الأمر - صراع أكثر اتساعاً وأشد عمقاً وشمولاً. إنه صراع ما بين التيار الديني والتيار العلماني. في هذه الرواية يحكم الكهنة بكل ما يمكنه من قوى ونفوذ، يهيمنون على دولته الدينية الرسمية والجيش، يمكنون السلطة بمسؤولان الدين، وباليد الأخرى يسمسون للمختارين فقط من بينهم التعرف على أسرارهم وطقوسهم الدينية، يتفقدون من ورائها ويحمل التآمر سمح الدين الحقيقي، والألاعيدة بدلاً للعقيدة. ويتميز الكاهن الأكبر بالذكاء الذي لا يجعلنا نصدق ما يعلنه من خرافات وأكاذيب ملفقة كصوته لعدم لمس «الجعران المقدس» والذي يجعله يمس فبالحق الجيش بكاملها، أن تصيد عن طريقها، وينظرها في قلب الصحراء، كي لا يتشكك أحد في العقيدة الفرعونية التي يؤمن بها العباد، ولا يقلل هذا من قوة تأثير الدلالة التي يرمز لها هذا الجعران المقدس. ويعرف الكاهن الأكبر أنه إذا تشكك البشر العاديون في قداسة هذا الجعران الملققة، فإنهم سيشتككون كذلك في مصداقية الكهنة، وبالتالي سيمهد

الطريق للشعب المصري للقيام بالتمرد الثوري ضد الحكم القائم.

ويخدم هذا الأمر كذلك هويتهم على العلوم الإنسانية بالكتشفات التي تساعد الكهنة الوثائق بهم بمحافظتهم على أسرارها، على السيطرة على البشر المؤمنين إيماناً غير مبصر بما يدعوا إليه رجال الدين.

فالتجارب العلمية التي يمارسها الكهنة تعرض أمام أعين المصريين البسطاء وكأنها معجزات وخوارق، وفي رواية «فرعون» العبد - من هذه المعجزات، والبعض من تلك الخوارق، ومنها ما يعد تلميحات عادية، يقف من ورائها جميعاً، تعرف أعمق على حقائق الطبيعة التي كانت في العصر الفرعوني القديم ملكية لا تنفصل عن ممتلكات الكهنة.

كان بمقدور الفرعون الشاب رمسيس الثالث عشر أن يفقد سلطانه الحقيقي، لو أنه كان عضواً من أعضاء هذا التنظيم الديني، وخاصة لأمره ونواحيه. لكنه أراد الوقوف في مواجهة هذا التنظيم الذي يربط الدين بالسياسة، ويوزع السلطة الدينية بالمعقودة النيتية التي هدفاً - من حيث المبدأ - حرية الفرد فيما يؤمن به. لذلك أراد بطلنا الفرعون الشاب أن يقف بالمرصاد ضد هذا التنظيم للتسلط على رقاب العباد، وأن يظهر سلطانه، ويضع نفوذه المخيف على شعبه.

وبفضل هذا الحاكم المتوج بكبريائه وكرامته، يتجسد حاكماً ثورياً متفرداً على رجال الدين. ما الذي يمكن إذن - أن يفعل هذا الحاكم (البني) في مواجهة نفوذ هذا التنظيم القوي (الديني) المستند على تراث وتقاليد مفسرة في أعماق الإنسان المصري والإجابة هي: نيل أهداف الحاكم، شعاعته وجراته على التحدي، تأييد نبلاء القصر الذين تتقدم فيهم القيم النبيلة، تأييد بعض الرجال أصحاب المناصب القيادية في الجيش، ثم أخيراً - وربما قبل أي شيء - الشعب المصري/ الفرعوني غير المعد للمعركة. ولأنه وضع في إمكانية تشوب حرب داخلية مع رجال الدين وتابعيه، فقد رأى (فرعون) أن حرباً كهذه ستكون أكبر كارثة على البلاد والشعب المصري الذي يقف بجواره ويؤيده، ولذلك فإن السلطة الغاشمة لرجال الدين وكهنته تضعف الحاكم الشاب في سائر سياسته، يهدد لسيطرتها. ومثلما منح الروائي الفرنسي «فلوبيير»<sup>(4)</sup> الحياة في قوطاجه القديمة في روايته «سلاميو»، أراد (برويس) أن ينفث الحياة في مصر القديمة/ الفرعونية، ومع أنه لم يترك مصر على الإطلاق، إلا أنه يشعرنا أنه عاش داخل هذه الأماكن القديمة، وقد اعتمد على التحليلات الدقيقة للعلماء الأثريين في القرن التاسع عشر كما ذكرت آنفاً. ومع ذلك فإن كاتبتنا الروائي لم يسمح

الأفلام البولندية وهي فيلم «فرعون» من إخراج رائد من رواد السينما البولندية المعاصرة **جيزي كافيالروفيتش** Jęzzy Kawalerowicz .

وترجمت «فرعون» إلى مختلف لغات العالم: الألمانية - الفرنسية - البلغارية - الروسية - الرومانية - المجرية - الهولندية - والعبرية، ولا تزال تنتظر الترجمة العربية التي تنتج العام المنوي لظهور رواية «فرعون» للمرة الأولى في بولندا عام ١٨٨٥، فحصل إلى يد القارئ المصري الذي يكتب له **بوليسواف سروس** من حقبة تاريخية ينتمي إليها بجدوره وأصوله الأولى وعنه، وربما عن ما يدور حوله في حاضرهما

التي تصاك تحت الأرض وأصولب (الإنسان وقريحته)، وأسرار العشق الشرقي، وتزيد في ثراء شخصياته المتسمة بروح رسمها؛ تلك الشخصيات ذات الجنسيات المتعددة الفئات والطبقات، المنفرسة عميقا في الحكمة القصصية وتبدو أمام خلفية يرسمها الكاتب لحصر القديمة بحياتها وعاداتها، تكفي القارئ انطباعات غنية وشغف متعطش لمعرفة عالم «فرعون» البولندي وأسراره. إن «فرعون» كتاب مهم يجد فيه القارئ قدرا من الاشباع لمعرفة حضارة مصر التي يدرسها وهو لا يزال في المهد.

لقد وجدت الرواية صدق كبير في السينما البولندية، فظهر واحد من أهم

المعلومات التاريخية الجافة حول فرعون / رمسيس أن تحد من حجم ألوانها الزاهية، وروعتها الإيقاعية لتتباين وجاذبية أحداثها. كان بولواف بريس يملك قدرات إبداعية ثرية تدفعه لكتابة روايات تقسم بمغامراتها القصصية، وروحها الفانتازية التي لم يستغلها في رواياته وقصصه الأولى الزاخرة بأحداثها الواقعية. ففي فرعون يوسع الكاتب من مجالات أحداثه الشائعة المثيرة، باستخدامه للفاجيء لتقنيات الكتابة في تطوير روايته وتزايد اشتباكاتاتها، رابطا فيما بينها برباط وثيق يجمع بين شتاتها، مستعينا برسائل وأدوات متعارف عليها في هذا الجنس الأدبي القصصي، كما سرار الحب الرومانتيكي وسلسلة المآمرات

## المواش:

- (١) بربسواف بريس: واسمه الحقيقي **الكسندر جواتسكي**، رائد القصة الواقعية المنتمية إلى حركة الإصلاح والتغيير في بولندا
- (٢) «الصديقي» قصة قصيرة للكاتب البولندي **ميريس**، من ترجمة هذاء عبدالفتاح صدرت في مجلة الثقافة الأجنبية عدد (٢) عام ١٩٨١. ببادا.
- (٣) «القلع» قصة قصيرة للكاتب البولندي نفسه «ميريس» من ترجمة هذاء عبدالفتاح صدرت في العدد رقم (٦) سبتمبر عام ١٩٩٢ مجلة «إبداع».
- (٤) **تشيكيوف**: (١٨٦٠ - ١٩٠٤) روائي وكاتب مسرحي روسي. أستاذ القصة القصيرة.
- (٥) **هاينريخ كارل بروجش**: (١٨٢٧ - ١٨٩٤). عالم مصريات ألماني. من أهم كتبه: «تأريخ الهيروغليفيات».
- (٦) **أوجست إدوارد مارييت**: (١٨٢١ - ١٨٨١). عالم مصريات فرنسي. من أهم كتبه: *Monuments devers recueillis en Egypte et en Nubie*.
- (٧) **جاستون ماسبيرو**: (١٨٧٦ - ١٩١٢): عالم مصريات فرنسي ومن أهم كتبه: *Histoire ancienne des peuples de l' Orient classique*
- (٨) **جوستاف غلووير**: (١٨٢١ - ١٨٨٠) روائي فرنسي، تميزت إبداعاته بالأدوار المتطرف في مواجهة التيار الرومانتيكي. أبدع رواياته المتسمة ببائنها جيد الصنع. من أهم كتبه: (مدام بولفار) و (مدسة لشاعر - ١٨٦٩) وغيرها.

## لقاء السينما العربية والآسيوية والأمريكية اللاتينية

ورابستورى فى أغسطس»  
لتكليسوساوا - إلى جانب أفلام  
للمخرج التشيلى الكبير ميغيل  
ليتين، والمخرج الهندى سعيد  
ميرزا، والمخرج الألمانى فرانك  
باير، الأول رئيس لجنة التحكيم  
والآخران عضوان معه. من الأفلام  
المصرية «العزيمة» لكمال سليم،  
و«الفتوة» لصالح أبو سيف  
و«المهياء» لشادى عبد السلام  
و«باب الحديد» لشاهين. ومن  
الأفلام السورية الفيلم الصامت  
«تحت سماء دمشق» الذى أخرجه  
إسماعيل أفزور عام ١٩٢٢  
و«المخدوعين» للمخرج المصرى  
توفيق صالح.



شعار مهرجان دمشق التاسع

العربية والعالمية، وكلاسيكيات  
السينما العربية والعالمية، من بينها:  
«ميداء» ليازوليفنى، وإلى كابيريا  
لغللىنى وركبة كبير، لرومير،

سودة إلى دمشق .. دمشق  
العربية.. ذكريات الوحدة. من غرفة  
الفلندج ألح على جبل قاسيون لافتة  
تصغر الليل: «مهرجان السينما». هذه  
هى دورته التاسعة. وكان قد بدأ  
العام ١٩٧٩ تحت شعار مازال  
يحتفظ به «من أجل سينما متقدمة  
ومتحررة بمشاركة عربية وآسيوية»  
منذ دورته الثانية - ١٩٨١ - دخلت  
مشاركة أمريكا اللاتينية تناوبا مع  
مهرجان قرطاج بتونس للسينما  
العربية والأفريقية. مهم مشتركة  
تعكسها وسيلة المصغر. لقاءات  
شديدة الدفء..

بمناسبة مئوية السينما العالمية،  
قدم برنامجا «باتوراما السينما



الفيلم الفيليني فقدان الذاكرة



الفيلم السوري «النداء»

المسكري في تشيلي بعد الانقلاب على الرئيس الاشتراكي الديقراطي الفيليني، وتبجائن الشخصيات، فهناك القائد الكبير الذي يبدو لنا حائراً بين ضميره وواجبه. وما زال في نفسه شيء من احترام الإنسانية، إذ يناقش كتاباً معتقلاً فيما يكتب من يوميات وما يقرأ من كتب من بينها «الف ليلة وليلة»، ويحاول محاجته أو استفزازها.. «الانتصار في النهاية للقوة لا للقيم»، ويرفض أن يحرق كتبه حتى لا يتهم بالبربرية، ويتردد في تنفيذ الأوامر بتصفية المعتقل مما يعطى الفرصة للضابط زوينجا أن ينقلب عليه. زوينجا هذا يمثل القسوة بلا حدود. ينفذ أوامر

على من الحرف عملاً تحتياً يرتكز على قاعدة من البرونز الموه بناء الذهب والفضة.

هل هناك خط عام يربط بين هذه الأنلام؟ قد يكون ذلك ماثلاً في التوق إلى الحرية، والسعى نحو الاعتناق وتحدي القهر.

كانت الذهبية من نصيب الفيلم التشيلي «امنيسيا» أو «فقدان الذاكرة» للمخرج جوفز الو جوستينانو. مثال لسينما أمريكا اللاتينية التي قيل أن جماليات العنف فيها هي الجواب على ثقافة الجوع والقهر. تجد هنا القهر متمثلاً في قيادة معسكر للمعتقلين السياسيين بالمصحراء، في فترة الحكم

ضمت المسابقة الرسمية للأنلام الروائية الطويلة أربعة عشر فيلماً خمسة أفلام عربية وخمسة من أمريكا اللاتينية وأربعة من آسيا.

أما الجوائز الرئيسية للجنة التحكيم فقد تم تقسيم أغلبها على أكثر من فيلم أو فنان، ومن لم يفز تصالحه الهيئات النقابية أو الشبابية أو النسائية، وبهذا خرج أغلب المشاركين سعداء بجوائزهم، إلا قلة قليلة شعر بعضها بالحزن. وقد استعريض في هذه الدورة من السيف الدمشتي بالحرف الأبدي... حيث كانت الأبجدية السورية من أقدم الأبجديات في التاريخ؛ وقد شكل الفنان السوري مصطفى

القتل بلاذ سادية ينهر ويتحكم في الرقيب راميريز. يأسره بهفر قبر جماعي وألفاء جثث المعلقين. يتقد - الكاتب كارسكو ويضمد جراحه. كل هذا يأتينا عن طريق الفلاش باك حينما يلح راميريز بعد سنوات من عودة الحياة المدنية زوينجا في الطريق فيدعوه إلى الشراب والفسايط السابق يتذكر الماضي ضاحكاً، ويتصل راميريز بصديقه كارسكو ويدبران خطة قتل بالموث البطيء ونراه مقيداً وقد جحظت عيناه والثلاث عقله. منتظرا الموت في أي لحظة.

قسمت الجائزة الفضية بين الفيلم السري «النجاة» والفيلم الكوبي «الفيل والدراجة» مع مبلغ ألفي دولار لكل منهما. «النجاة» هو الفيلم الروائي الطويل الأول لمخرجه رياض شيا خريج معهد السينما بموسكو. يحسب المؤسسة السينما السورية تشجيعها للمواهب الشابة، فيلم له خصوصيته في رؤية بصرية للبيئة، وللملحة مدلولاتها، وإن أدت الإطالة في تصوير تفاصيل المكان بشيء من الملل. وجاء اختيار الفضاء الفسيفسج والمجازرة البارزة مرتبطة بجمود مشاعر الرجال نصر امرأة تحاول الهروب من واقع مرير يحاصرها.

وكان التركيز على الصورة مع لستزال الكلمات. والطريف أن مهندسة الديكور فرنسية اسمها إيرين لابييري - مهندسة عمارة تقيم في دمشق منذ ثمانية عشر عاماً - درست بيوت المنطقة وعاشت أهلها، ومن هنا كان الديكور عنصراً عضوياً في الفيلم.

الفيلم الكوبي «الفيل والدراجة» من إخراج خوان كارلوس تابيو - لم ينشر اسمه في الكاتالوج أو في بيان الجوائز والعنوان يعود إلى بداية الفيلم حينما تركت المعلمة لتلاميذها حرية تخيل شكل اليوم، أي أن مشاهد الفيلم له أن يتخيل معنى الفيلم - الذي يربط بين الواقع المعيش وما يظهر على شاشة العرض. فالفيلم يعتبر اسهاماً من كوبا في مئوية السينما، ويقدم أول عرض سينمائي في جزيرة لاقى عام ١٩٢٥. وكيف انبهر الناس بهذه الصور المتحركة على الشاشة حتى كانوا يفزعون من صرور قدوم القطار. وبعد استمتاعهم بفيلم «روين هود» وتوحيدهم مع البطل - حتى ليصبح به مشاهد الصف الأول أن يأخذ حذرهم من فخ منصوب له! إذا بهم يشاهدون فيلماً كل شخصياته - رغم تكررها تعيش بينهم - منهم الإقطاعي المتسلط الذي

يريد أن يتنزع الشابة الجميلة من صديقها وهو نفسه محرك آلة العرض. فيلم داخل الفيلم يحرض الناس ويشير ويعيهم بواقعهم وينعهم للتحرك، وتبدو المشاهد قبل النهاية استعراضية غنائية تنشد أناشيد العمل في المصنع والحقل، كأنما هي دعابة لإتجازات الثورة، ولكن فجأة يحدث تمزق في شاشة العرض... مما يشير قلق الناس. والمقصود هو تحذير الناس من المخاطر التي تهدد مسيرة التقدم.. أو ما يتعرض له كوبا من حصار.

البرونزية للفيلم المصري «سارق الفرح» للمخرج داود عبد السيد - فاز نفس الفيلم بجائزة أحسن ممثلة لبطلته لوسي - مناصفة مع أمال هنيدي في الفيلم التونسي «صمت القصر»! وكذلك جائزة .. أحسن ممثل مساعد لحسن حسنى التي شاركة فيها ممثل في الفيلم التشيلي «فقدان الذاكرة» وممثل في الفيلم البرازيلي «كارلوتا» لم يذكر اسمهما! آثار الفيلم المصري النقاش حول قناع مجتمع التسعينيات في الحياة، ومدى «أخلاقية» التصرفات. وإعجاب بالحوار الراقص بين ركة حسن حسنى - ورماته - هذان تركي - لدرجة الشيق والانتحار. جائزة



الإخراج استحقها المخرج الهندي «جوفيند نيهالاني» وهو نفسه كاتب القصة والسيناريو والمصور. فسلم عن الإرهاب. الإرهاب هنا فاشي. يذكرنا بفاشيست موسوليني الأسود. يريد القضاء على الديمقراطية التي تتميز بها الهند بين دول العالم الثالث. في حوار بين الزعيم الإرهابي وضابط الشرطة يقول له متحمداً: لقد أفسدتم البلاد باسم الديمقراطية. قال لي للمخرج أنه استوحى الفيلم عن أحداث حقيقية وقعت في شمال الهند. واتخذ الفيلم منحى بوليسياً مثيراً للتشويق ولكنه لم يجل لنا خلفيات الإرهاب سياسية واجتماعية.. وكان شجاعاً في تصوير اختراق الإرهاب لجهاز البوليس، في أعلى درجاته. والبوليس من جانبه تمكن من زرع عملاء له وسط الإرهابيين. ومن هنا كان الصراع الهندي عن تهديد الضابط الشاب في ابنة وزجه، حتى مصراع زعيم الإرهاب في النهاية عن طريق تولى العميل والذي زرعه الشرطة - للقيادة.

جائزة لجنة التحكيم الخاصة للفيلم التونسي «صمت القصور» للمخرجة المونتيرة مفيدة ثلاثي، لتوزيع لمطاف طويل من حمص الجواز بداء ما تاتيت قرطاج

الذهبي ٩٤ والكاميرا الذهبية في كان وذهبية استانبول ٩٥، وغيرها، واختيار إحدى المجلات الأمريكية له ضمن أحسن عشرة أفلام في العالم. في كلمات قليلة هو أيضاً عن القهر. قهر المرأة في عالم يتحكم فيه السادة في عهد الباشا. مع إشارة إلى استمرار قهرها حتى بعد الاستقلال.

ورغم أن الفيلم السوري «صعود المطر» للمخرج عبد اللطيف عبد الحميد لم يفز بجوائز الجوائز الرئيسية، وإن فاز بجوائز أحسن ممثل بالمشاركة مع محمد علي علاء بلال الفيلم الجزائري أسطورة النائم السابع. وأحسن موسيقى وأحسن تصوير، فله كان أكثر الأفلام التي أثارت الجدل منذ عرضه الأول في افتتاح المهرجان. فالمخرج قد خرج عن واقعيته في فيلمه الأولين دليالي ابن أوي، ودراسات شفاهية إلى الغانتازيا. في محاولة تصوير حياة كاتب مبدع بين الواقع والمتخيل. أحلامه وإحباطاته. ما يكتبه وما يراه في الحياة. ملاحظته من نافذته عاشقين شابين تحت المطر - فرحة الحب. ولكنهما في النهاية مسجيان بلا حركة. تهريجات تندر عبثية في بعض المشاهد وإن تضمنت معاني جادة كما في شروط الانقلاب العسكري والخطاب عن النظام

العالم الجديد. فيلم يقرأ أكثر من قراءة ويشاهد أكثر من مرة. وقد صمد في تصويت النقاد العرب ولكن في النهاية تغلبت أصوات «صمت القصور».

لم تعقد ندوات ذات أهمية لمناقشة قضايا ملحة كما حدث في الندوات السابقة مثل ندوة سينما الوطن العربي. كررت ندوة سينما الطفل ما قيل في كل مرة عن عدم الاهتمام بفيلم الطفل العربي، وكنت أتطلع في ندوة «السينما العربية» ودورها في طرح قضايا الشباب العربي إلى آراء صريحة وواعية من الشباب، ولكن الشباب كان متحفظاً أو متسرعاً في الأحكام مما حول الكلمة إلى المخرجين والنقاد. وكانت الدكتوراة نجاة العطار وزيرة الثقافة قد طرحت في كلمتها في افتتاح المهرجان إشكالية حاجة المخرج في السرح أو السينما إلى النص، وإلى أي درجة يستطيع النص أن يكون مادة مطاوعة للمخرج؛ كما أشارت إلى ضرورة الأدب للسينما بحاجة المادة الأدبية إلى قراءة جيدة من قبل كاتب السيناريو أولاً ومن قبل المخرج ثانياً..

ألم تكن هذه قضية صالحة لل طرح في ندوة تجمع بين الأديب وكاتب السيناريو والمخرج والنقاد؟

## أدب المعتقلات يخرج من سجنه

كل تلك التسميات على الإطلاق، ويعترف بوجود أدب فلسطيني مقاوم، وينماز المؤلف لتسمية (الأدب الاعتقالي) لأسباب أوردها وزاها منطقية وهي:

١ - اختلاف الاعتقال عن السجن من حيث أنه ينطوي على أبعاد سياسية وقانونية أما السجن فعقاب على ممارسات إجرامية أو لا قانونية..

٢ - إطلاق تسمية (الأدب الأسير) على هذا النوع من الإبداع مضافة للغة، إذ إن المناضل الفلسطيني لا يعيش ظرف الأسير الذي تحميه القوانين والمواثيق الدولية.

الأحوال فصلها تعسفياً، وتصنيفها في إطار جامد خاص أو عزلها عن أبنائها الفلسطينيين بشكل عام، لأنني أقر بأن هذه النتاجات تندرج في إطار الأدب الفلسطيني المقاوم.

ولكن لماذا (الأدب الاعتقالي)؟ لماذا هذه التسمية؟ قبل أن يجيب حسين عبدالله فزانه يمرض للاختلاف بين الأدباء والنقاد على السواء حول هذا الأدب، فهناك من يطلق عليه (أدب السجن)، بينما يصنفه فريق آخر تحت اسم (الأدب الأسير) في حين يسميه فريق ثالث (الأدب الاعتقالي)، ورابع يخلط بين التسميات الثلاث، وخامس يرفض

(النتاجات الأدبية الاعتقالية) كتاب رائد لكاتب فلسطيني معتقل وعُذّب، فتوهج إبداعاً وصموداً، إنه القاضي (حسين عبدالله) الذي يرصد الأدب الاعتقالي في الإبداع الفلسطيني المقاوم على صفحات هذا الكتاب، الصادر عن (مركز الزهراء للأبحاث والدراسات) في القدس في مائة وسبعين صفحة من القطع المتوسط، يشتمل الكتاب على خمسة فصول بالإضافة إلى المقدمة والمخمل والخاتمة.

يقول حسن عبدالله في مقدمته «إن تخصيص دراسة للنتاجات التي تحدثت القيد، لا يعني بأي حال من

٣ - تسمية (الأدب الاعتقالي) المدرج تحت الأدب الفلسفي المقارم، لاتعني فصله عنه بل هو جزء منه، ووجود تسمية للجسم الذي يشكل الكل لا يعني أنه لا يجوز تسمية الأجزاء أو الأعضاء التابعة له.

### المخاض والولادة.

يعتبر إضراب معتقل (عسقلان) الشهير عام ١٩٧٦ نقلة نوعية لمرحلة اعتقالية أكثر نضجاً وتنظيماً، فرغم الحصار الثقافي الذي اتبعه العدو الصهيوني مع المعتقلين الفلسطينيين، إلا أنهم استطاعوا أن يجبروه على إدخال الدفاتر والأقلام وبعض الكتب، غير أن هذا أيضاً احتاج لنضال آخر، فقد خضع النفتر لمراقبة إدارة السجن، وأصبح مرهقاً بمزاج المراقب الذي قد يرى في جملة ما إيهاءات سياسية أو تصريحاً ما، ولكن وجود بعض المقتربين في المعتقلات ساعد على إشاعة جو تعليمي / ثقافي شعل دروساً متعددة في التاريخ والجغرافيا والدين وأوليات السياسة، مما حول هذه التجربة التي بدأت تعليمية إلى تجربة تثقيفية

ممتدة، أنزلت متخصصين ثقافياً في مجالات متعددة، وكان الأدب هو الأكثر التصاماً بواقع المعتقلين من أي مجال ثقافي آخر، وكان الشعر هو العمل الأدبي الأول الذي نجح في الإفلات من القيود ورؤية النور، ثم جاءت الضائفة ، فالقصيدة القصيرة والنص المسرحي، ورغم المصادر التي تعرض لها كم هائل من هذه الكتابات فقد أفلت منها ما استطاع أن يرى النور ليقرأه الشعب الفلسطيني، وقد مثلت رسائل المعتقلين إلى أهليهم علامة بارزة على التحول الثقافي والأدبي للمعتقلين، ومؤشراً على تطوّرهم في هذا المجال.

ولكن حتى أواخر السبعينيات، اقتصر الكتب المسموح بإدخالها إلى المعتقلات على قصص خيالية تافهة، وكتب أخرى سطحية للمضامين، الأمر الذي دفع للمعتقلين إلى تكثيف النضال من أجل تغيير طرائق إدخال الكتب.

أختراق الحصار. رغم الرقابة والتفتيش الجثائي المستمر، وصلت نتاجات المعتقلين إلى المؤسسات الوطنية والإعلامية.

فلقت الانتباه، وكان الانشداد في البداية إلى هذه النتاجات مع دافع الفضول، أو نتيجة القيمة العنوية التي يمثلها أصحابها بوصفهم مناضلين وبعد ذلك أزاحت القيمة الأدبية لهذه النتاجات ذاتها، الفضول الذي أحاط بها، فنشر الكثير منها في مجلة (البيان الأدبي) ومجلة (الكاتب)، وكانت باكورة الإنتاج الأدبي الاعتقالي الذي طبع خارج الاعتقال، هو ديوان شعري مشترك، شارك فيه مجموعة من المعتقلين تحت عنوان (كلمات سجنية) وطبع ثلاث مرات، واشتمل على إحدى وعشرين قصيدة لشعراء متنوعين.

### الأدب الاعتقالي والانتفاضة

دخل الأدب الاعتقالي في الانتفاضة مرحلة نوعية، في البداية استقبل المعتقلون الانتفاضة بالفعّال شديد، أخذ ينفج بالتدريج، وكان الشعر هو المستجيب الأول دائماً فتراوحت القصائد بين القوة والغفوان، وبين العمق والتأمل والمقدرة الاستشفائية، فخرج من معتقل (أنصار ٣) كل من الشعراء وسيم الكريدي، والمحتوكل طه،

الكردى، والمتسبب لكل طه،  
وعبد الناصر صالح، وسامى  
الكيلانى وكل من القصاصين  
حسن عبدالله وعلى الجريري،  
ومنصور ثابت ، وعلى جرادات  
فى الرواية، وعلى الجريري  
وعدنان خميرى وعطا قميرى فى  
المقالة، ومن أشهر الإنتاجات  
الإبداعية التى خرجت من المعتقل:  
(المجد يحنى اسمكم) لعبد  
الناصر صالح ، و(صلاة فى زمن  
الإحساد) لمحمد فزال فى الشعر،  
ورساعات ما قبل الفجر لمحمد  
عليان فى القصة.

وفى معتقل (نفخ) الصحراى  
أصدر المعتقلون الفلسطينيون مجلة  
(إبداع نفخ) وهرىوها خارج المعتقل  
لتصدر فيما بعد عن دار القسطل  
بالخط نفسه الذى كتبت به فى  
المعتقل، وتضمن العدد الأول منها  
تسع عشرة قصيدة، وسبع قصص

قصيرة، وست خاطرات وقصيدتين  
زجليتين.

وقد استشهد مؤلف الكتاب  
بتجارب الأدباء والشعراء المعتقلين  
وكتاباتهم فى المعتقلات مما جعلنا  
نقف عند الكثير من تفاصيل هذه  
التجربة، وهى شهادات جمعت بين  
الخاص والعام فى إطار يؤكد  
العلاقة بينهما، حيث أرخ كل واحد  
من اصحاب هذه الشهادات للمرحلة  
التي عاشها.. يقول وسيم الكردى  
فى شهادته:

«ما بين ذاكرة السجن، وسجن  
الذاكرة تألف وتخالف غريبان لا  
يستطيع المرء قبضهما فى لحظة  
واحدة حين يشاء ذلك، ويحضران  
إلى اليد المنبسطة حينما يستعصى  
عليها الانغلاق لتضمهما معاً فى  
عناق محموم، وديماً لهذا السبب لم  
أستطع سرد تجربة الاعتقال سوى  
مرة واحدة، ولم تشف الغليل كنت

أعتقد ومازالت أن التجربة تحتاج إلى  
سردها بلغة أخرى لم أجروا على  
لوجها، وإذا فالتجربة محتجزة فى  
إسار الروح وقمقم العقل حتى  
الآن... الذى يدفع للكتابة داخل  
السجن وما هو نفسه الذى يدفع  
إلى الكتابة خارجه، لعل مساحة  
التأمل التى يمنحنا إياها السجن  
تحرك طاقة الكتابة ولكن لاتخلق  
دافعيتها، لعل محاولة إعادة التوازن  
مع الحياة هى الرغبة الكامنة فى  
الاعتناق ولكنها ليست دافعية  
الكتابة، إنما نكتب لأننا هكذا  
وببساطة متناهية (نكتب) تماماً مثلما  
نحب ونتذكر: نعم الحب الذاكرة هما  
الأمران الوحيدان غير الطارئین على  
الإنسان، هما - هى ودونما يتحرك  
الجسد فى الفراغ، ولكى لا يتحرك  
أجسادنا فى خواء الرمل، فإننا نحب  
ونتذكر ونكتب الحب والذاكرة».

عن إحساس موهب باللغة الشعرية  
وتدل على موهبة لا يتقصها غير  
التثقيف والمراس، وكذلك الحال في  
قصيدة سعد داود، وإن كان اللمع  
بالتفاصيل الجزئية والخضوع  
للتراكم الكسبي عن طريق لغة استغنت  
بالتقرير عن التصوير، قد شكل عبئا  
كبيرا على القصيدة. ثم تأتي قصيدة  
على الشوكي التي رأيناها أفضل  
ما وصلنا من قصائد النثر، بفضل  
قدرة الشاعر على التكثيف  
والاختزال.

إيقاعية لاتزال قصائد النثر التي  
تنشر هنا وهناك عاجزة عن  
تمويضها.

في القصيدة الأولى يقدم لنا  
الشاعر مصطفى محمود أحمد  
رؤيته حول آفاق الصراع العربي  
الإسرائيلي في معركة السلام قبيل  
اغتيال إسحق رابين، ولا يميز  
هذه القصيدة غير الإسراف في  
الحشو والتكرار والاعتماد على اللغة  
التقريرية، أما قصيدة الشاعر  
إنعام صادق عبد العظيم فتتبنى

هذه قصائد أربع ننشرها في  
(ديوان الأصفياء) ونريد من وراء  
نشرها أن نقدم للأصفياء الذين  
تمثل قصائدهم بأخطاء اللغة  
والمروء، نماذج شعرية بريئة من  
هذه الأخطاء، لأن أصحابها عرفوا  
أن الشعر لا يمكن أن يكتب دون  
معرفة بمبادئ اللغة وأصول الإيقاع؛  
وقد تعمدا أن نشتر قصيدة واحدة  
نشرية بين القصائد الأربع، حتى  
تتوفر فرصة المقارنة بين النماذج  
الثلاثة التي ألهم أصحابها بالفعيلة  
فأغنا قصائدهم وشحنوها بطاقة

## ديوان الأصدقاء

لك مني السلام

شعر: مصطفى محمود أحمد (حاران)

من مر توى بيارتي وحصاد حطلي  
ونتاخ زيتوني ونخلى  
لا.. لا ألوك حين تخطف لغتي

شئت القدارك فاستغنت بقرتي  
وأخترت عجزي  
وأستحلت كفاك من مائي وخبزي

وتجدوس دارى، ثم تطلى جدوى  
 وتنام فوق وسابتى  
 فانا الموم بما صنعت  
 ابنى سكرت بمجد ابائى وغبت  
 وافقت لا اجد للكان ولا الزمان  
 ولا ابنى وطللى  
 وليست انت وداه نصر سيق لك  
 واخلفت زهرا لم تقدر محنتى  
 وابيت منح قسمنى تشريع محكوم وحاكم  
 واريتها ماساة مظلوم وظالم  
 ما كنت اهدا للسلام ولا انا كنت للمسالمة  
 وادانتى لك فى ركوكك نحو نفسك  
 وجعود حسك  
 وغياب رميك فى جنون الهيمنة  
 بالامس تقتلنى لتأخذ من يدى ما ليس لك  
 واليوم تقتلنى لانى صرت ذنك  
 سيظل جرحى نازلا فى عمق صدرك  
 وتثور آلامى وتصرخ تحت جلدك  
 سيظل صبرتى فى منامك يفزعك  
 إن القصاصم قرين جرمك  
 غل اندهاك لست اول من طلى  
 وتطعت يمهة دون المبتقى  
 اسميت بالامس القريب شبيه فطك؟  
 يوم اعلى النازى فاحرق نصف اهلك  
 اغيير ذك ما فعلت باملنا؟  
 وجليت احران الشنات لارضنا  
 ونزعنا من كلف مالكا اغتصابا  
 لنزفها للقادمين من البعاد

نزحوا زرافات إلى ارض المَعَاد  
 لا يعرفون من المَعَاد  
 ولن يعود  
 هل يا ملون رجوع موسى من جديد؟  
 ام عودة المصلوب يلقى الموعظة  
 ويسير فيهم بالأتان لأورشليم  
 ابنى اراهم ساحبيه برأسه إكليل شوك  
 مستقديه إلى الصليب  
 المثلهم سيعود مبعوث السماء؟  
 هل ينتمى هذا اليرى، لهؤلاء؟  
 ايعود يرمأ لاكتمال رسالتك؟  
 وخراف إسرائيل قد أمست كواسر  
 وتوحشت أنيابها  
 واستمرت صيد الخالب والأظافر  
 هل قال موسى فى رسايه: اقتلوا؟  
 هل هذه إحدى المعطات؟  
 هل قال إن القدس بيت من حجارة؟  
 تذود عنه الطائرات الغازيات؟  
 ويحاط بالاستوطنات؟  
 هل قال عيسى غير ما قال الكليم؟  
 او قال غيرهما كتاب المصطفى؟  
 لم يأت منهم من يحاور غير عقل  
 او من يسامر غير قلب  
 او من يحجم دور ذات  
 ومفاتيحهم احدى الصفات  
 وخطابهم يدعو لات  
 لم يأت منهم من دعا الاحجار، او نادى للتراب  
 وسعى إلينا من اشرار معلما:

لهياكل الأجساد ينفخ طينها فتصير طيرا  
 وذات (بطرس) صخرة يبني كنيسة عليها  
 والذات من جنس الصخور  
 لكنها للقدس بيت إن سمع  
 وسما بها إنسانها  
 القدس رأسك إن خلا من كل فكر لا يحب  
 والقدس قلبك إن صفا مع من يحب ولا يحب  
 والقدس ذاتك هيكل تسمو به روح المحبة  
 الرأس فيها مسجد أقصى قلبها للقلب كعبة  
 يلف حول ضيائها من يرتجى منها المثال  
 يُختار للركب المحب ويُسطى  
 ويكون ممن يصنعون مشيئة الأب الرحيم  
 إنى أسألك يا أخى، أو أسألك:  
 هل جاء شعب الله ضد مشيئته؟  
 سيغا يصول على رقاب خليفته؟  
 هل كان شعب الله جنساً ميّزاً؟  
 ولأنه بشر تفوق عزّه؟  
 المثل هذا الحد ينحاز إلا له؟  
 لا نرتضى لمقرئنا تلك المقالة؟  
 فى كل ذات قُسمت يحيا سليمانُ جديداً  
 ويقوم شعب الله فى كون وأيد  
 والله يبدع حين يبدئ أو يعيد  
 لك كل ذلك ما صمحا الإنسان فيك  
 ووعيت أنك سوف تحيا حين لم تقتل آخاك  
 وبأن حقاقتك  
 قد حان وقتك للتخلّى عن مشاريع السباع  
 فعلى مزيد من عداك للحياة  
 آخر ست فى طفلى نشيداً للحياة

وقلت فى دنياه أحدى الأمنيات  
 وأراك تدفعنى لأثار مستحق  
 فى كل ما تأتى به أو ما أتيت  
 اسرأى فى حرب الدفاع قتلهم  
 ومشييت محرم الضعيفة فراقهم  
 ما أبصرت عينك فيهم إخوة  
 للعين لو أحببتهم  
 هم ومضة للصباح فى ليل المسيرة  
 ما أبصرت إلا عدواً مفزعاً  
 رؤياه تسليك النام  
 وتثبتر فيك مخاوفاً لا تتلقى  
 لك ما رأيت وما أردت  
 وإلى مزيد من ظلام  
 وعلى صعيد التلاقى بالسلام  
 رايحتنى بين البشارة والخداع  
 وجعلت امرئ دولة بين الحماهم والحقير  
 تسمع الرفاق إلى السلام  
 وتصدمم بالبندية  
 تبني لأملك قصروهم  
 وتعدّلى تحت البناية مقبرة  
 لو كنت تدري ما بنيت وما حطرت  
 فنداً يكون القصر لى  
 وإك اختناق للمقبرة  
 وأنا وأنت على امتداد من تقابل  
 يمضى بنا ركب الزمان بنصح ما عرف الأرائل  
 للفعل مردد معادل  
 يأتى على معكوس ما وجهت لى  
 وبه تدور الدائرة

فى اورشليم تعود شمسه للخباء  
ويطل صبح القاهرة  
من أجل ذلك نحن لا نرضى بقتلك  
لا نعشى (رايين) شاتيليا برايين للعرب  
لا نرتجى ميلاد سفاح على أشلاء قاتل  
لكن صوته للسلام الحق يصرخ فى البرية  
سيرة أبناء الأفاعى عن مجاريب الصلاة

ويقيم هيكله المفتح وسط أنواء الفلاة  
ويمد كتفيه لمن قبل العطفية  
ولكل من سمع النداء:  
(هيا اقروا) يُفتح لكم  
فمعه من أجلكم  
ويليق حيا من أراد مع الحياة  
ولتدفن الموتى جمرع الميتين

### حديد الفؤاد

شعر: إنعام صادق عبد العظيم (ابن تيج - أسيت)

ما عاد قلب يسخن الدماء  
حتى الآن  
قد اجتصرت فى الهواة الحروف  
ولكننى لا أخاف الحثوف  
سامرخ فى الشمس: لا لا تفيى  
فإنى أركله، أحس اللهب  
وما زلت أسمع صوت الوجيب  
فقلبنى حى  
وما زال يهدر.. يهدر  
يلغ بين العروق اللهب  
وما زلت أشعر أنى حديد الفؤاد  
حديد البصر

شارداً كنت أسعى  
إلى أين؟  
لا أين يستقبل الخطوات التى ولدت تتعثر بين الدروب  
نظرت تأملت، كل المرائى توارت  
وكنت حديد البصر  
وكنت أرى الأفق أرحب ما ترى العين الضيقة  
ولكن دائرة الأفق ضاقت  
ليودعنى اليس بين مقامه المقلقة  
ويوما أودت لميلى أن تبصر ما بهج الشمس  
والشمس ترسل السنة محرقة  
ولكن كل الجماعم حوى تنن وتشكو الظلام  
وتشكو العيون عمايته المفرقة  
تصلب نسج الشرايين

### صور فوتوغرافية

شعر: سعد داود (دمهر)

لا أدري ما سر تلوّنك الآن  
هل كنت تشاجر أولاد الحارة  
لصرعت الصبية فى عزم ومهارة؟

صرخت أمى: ما هذا الوجه وما تلك الروح  
فملاح وجهك يا ولدى صار  
تقذف أسئلة تحمل بين جوانحها الإصرار



هل كنت تزاحم من أجل دراهم معدومة  
 هل سبك أستاذك حين غفلت قليلا  
 أم حين مللت حديث الكلمات الجوفاء؟  
 ورغبت تشاركه موضوع الإنشاء  
 صرخت أمي: ما هذا الوجه العلاق؟  
 هل مارلت تفكر في الترحال؟  
 كي تلبس مثل بقية أطفال الحارة أغلى الأزياء  
 أو تبني يوماً بيتاً للعريس وتلبس في الضفص  
 خاتمتك الفخمي  
 وتحصل شعرك في الصالون اللذيذ  
 ويزنك أصحابك في التليل القمري  
 لمعزت لتدبير المال وضيق الحال  
 صرخت أمي: خيرني ما هذا الحال  
 هل مسك بعض جنون الزار  
 هل أوتلك الأشرار...  
 فصريت.. سكرت.. سهرت باندية الدش  
 ورأيت الجنس الفادح.. ففريت مع الأذئاب  
 وعصيت الله الجبار؟  
 إن كنت فعلت فقتب،  
 فإله يحب العبد التواب

## تعارف

شعر: على الشوكي (الإسكندرية)

في نيا الاربعة والعشرين  
 من وقتي الـ ...  
 أن الحزن ليس بأخر الابتكارات الجميلة  
 وعزفت لهم قائل التريد  
 وكو نشرتو أخيراً  
 حينما قرر كوك ساكوف  
 أن يصبح عربياً أعشى  
 عسى.. أن تتكشف له  
 قمة شهر زاد جديدة

حين أدت أن أطا أدمقتهم بشعري  
 أخذتني من يدي  
 وللتنتي قليلا.. على سلمهم  
 ثم كانت لهم الحادي  
 وكان لي منها ما يموت  
 قبل الثلاثين  
 ثم ماذا بعد  
 أدت مؤشر انتباههم  
 تجاه حزني ولكرت لهم

## قصة

ترك المساحة المخصصة لنا في هذا العدد لبعض اصديقاتنا الذين أرسلوا إلينا قصصاً جيدة يسعدنا أن ننشرها لهم كاملة. وهناك بالطبع قصص أخرى سنحاول نشرها في الأعداد القادمة إن شاء الله.

ولن ننسى أن نعود إلى مناقشة المحاولات التي يرسلها إلينا كثير من الصديقاء، أي أننا سنعود إلى القيام بهذا الواجب الثقيل، وسبب إحساننا بهذا أن ملاحظتنا تذهب ليعا يبدو انراج الرياح .

وبنفس الأخير في الدن الصديقاء الذين يجدون قصصهم في هذا العدد والأعداد القادمة بأن القصة الجيدة ستجيب عن قارئها سواء نشرت في أول صفحة أو في آخر صفحة من «إبداع» وإلى اللقاء.

## إشارات سرور

### محمد عبد الرحيم

تماماً سيجارتها... رغبته في الاشتغال... تفوق اشتغالها.

شعرت بزيادة رغبته في الاشتغال، أشعلت أخرى، لاحظت أن قداحتها على وشك الانتهاء، بدأت في الحديث عن نفسها بقصص يتفلسفونها: أبيها... أمها الميتة.. الزوجة.. هروبا حاجة كده من أفلام «ناية» على «سهير» استعارت أنى... واستعرت دخانها فكرت فيها.. ملاسحها، أعضائها، لحظة الانقضاض والنقص وبعض المؤثرات الصوتية الخالقة لعوالم أخرى، عوالم لم يسها غبار، التي هي سبب استعرا ذلك الكون الموي، قلت لنفسى أن الحكاية تحتاج لقليل من الشجاعة إلى جانب المرات القليلة السابقة.

لنتدبث على رنة صوت مختلفة فعرفت أنها انقطعت عن مواصلة حكايتها الباهتة وتسلنى عن ثقاب لأن غاز قداحتها قد نفذ، ونصف سجانها يجاهد كى يشتعل، هذا بالضبط تذكرت «أعسطس».

لم تسألنى عن اسمي؛ عندما دخلت للمقهى فجأة، وجلست جوارى، وأشعلت سيجارتها «مارلبورو» (بصراحة، شعرت بالخجل من نفسى، فهاهى امرأة تجلس فى مقهى بجوار رجل.. رجل! هى تشرب «مارلبورو» وهى بالعافية «كيريئاتراء» مش مهم!). نظروا نحوى.. فاندبهنت، مظهرها الغريب، بالوانه التي تشبه إشارات المرور تمتع... وتسمح، تمهد... تزهى.. وترغب.

صارت سيجارتها أكثر احمراراً من المعتاد فخلقت لوتاً تمثيت رؤيته بخاليا نبضى، جالساً كنت، أخط على الورق بعض كلامي الفارغ (العاجز حتى الآن عن السكن فى قلب فتاة) كنت أختلس إليها النظرات فاجدها تنظر لى وقد ملئت من حصار نظراتهم.

قلت: متخلفين..! - إئت مش متخافين؟!

- أبدأ... دى حريتك.

نظرت إلى جيداً وكذلك أنا، تفحصتها بدقة من خصلة شعرها المصبوغ، حتى ساقها اللامعتين، هي

كررت السؤال عن الثقاب، بحثتُ في جيبى، واعتذرتُ

(بالتأكيد نفذت علبة ثقابى بين ألوان إشارات مرورها).

ولحتُ نظراتهم تشعل كرسىها!

وانقلب المثرات لأصوات غريان لاتحتمل والطنين  
من حولى... ليس يكفُ خرجتُ من المقهى معانقاً صمتى.

ربما تجد من يمنحها عود ثقاب.

ضعفى

ولا ادرى كيف

ولم!

شعرت ان ملاسحها ليست غريبة عني، مألوفة لحد  
ما، هل اكون رايتها من قبل في الشارع مثلاً، بين  
الجيران، في الجامعة؟ لا اعرف.

## مشوار

### محمود ابو عيشة - طرخ

كده. وعندما قررت الانصراف طلب منى «لامأخذة  
حق النخان.

في مشوار العودة قابلنى فتى وكانت البنات تلبس  
«الإستريتش» وتحديقنا، قال إننى فاتنى نصف عمرى  
ليلة أمس كانت...

قلت: لاقائدة.

قال: طول عمرك لن تتغير وسوف نتنحرا  
فكرت بجد - أن اتسلل إلى جارتنا العانس أو أذهب لسعاد؟  
استسختف الفكرة.

قال: إنت عبيط!

في البيت. فتحت التليفزيون - مثل كل الليالى -  
وفتحت «الكواكب» على «ممثلة» معروفة بقدرتها الفائقة  
على الالتهاط.  
ونمت.

استمراراً في البحث عن فرصة أخيرة تخطيت  
أوهاماً كبيرة! أهمها: زواج البنت الوحيدة التى أحببته.  
رجعت مهزوماً. قابلتني أمى بوجه عابس «لحد إمتى  
نتنقد في البيت زى البنات».

لم أستطع العشاء. بحثت عن فيلم مناسب لرجولتى  
المهدرة؟

لمت متأخراً. أخذت «كارت» من دكتور معروف  
ونائب حزبي وأصله لرئيس تحرير مجلة مشهورة. أخذ  
الكارت وقيله وقال: «طلبات الباشا أوامر روح وعضل  
بك».

شكرته بامتنان زائد وأنا موطن من عبث المحاولة!

في الطريق اجريت عدة مكاتات أمل الحصول على  
حق ضائع ونهيت للهيئة العامة وجددت وجوهاً رائعة  
أنهكها الطموح و.. موظفين. قال عم جسانين الساعى:  
كل شىء سيكون على مايرام ولكن الصبر «هى بلدنا

## الترعة

### ممدوح شلبي

لم أهتم عندما بدأوا يرفضونه، ولم أهتم عندما كانوا يرفضونه.. إلا أنني بعد أن رفضوه - أصبحت أخشى على الأغنام حين تعبر الطريق حينما نذهب وحينما نعود. توقفنا قليلاً على حافة الطريق ننتظر عبور السيارات حتى خلا لنا الطريق فعبّرناه سريعاً وتسايلت النعاج سريعاً وتقدمتني مسافة كبيرة متشبية برأثة المخيم التي أقمها أنا أيضاً.

ولكى لاتضيع مني النعاج كنت أوثق رقبة الكبش الكبير بجبل وأسحبه معي، وكانت النعاج مهما أبتعدت تتطلع لكبشها من بعيد وتحافظ على مسافة للرؤية لايمكنها أبداً أن تتجاوزها.

لاحظت أن النعاج توقفت وأسطفت في خط طويل دون حراك وارتفعت في الفضاء ماماتها. فهرعت بالكبش سريعاً ورايت الأرض مشقوقة بعمق كبير وحراف هذا الشق مبطنة بالأسمنت!!

وقيت أفكر في وسيلة أستطيع بها نقل نعاجي إلى الجانب الآخر وكان هذا مستحيلًا.

عندئذ لاحظت أن الكبش الكبير والذي - إنساني مقوده مارايت - انسل يعدو إلى الشرق وجرت خلفه كل النعاج.

وراءهم جريت وسابقتهم حتى استعدت مقود الكبش الكبير وتطلعت إلى وجهه مستفسراً فعاء مائة

التحق الكبش الكبير بالأغنام، وكان الكلب يتطلع من قمة التل ثم استدار وجري يعدو للقطيع.

أما أنا فلم أعد أرغب في النائي فالقبيته جانباً ولم انهض فبقيت النعاج على حالها، وكانت الشمس تنتصف السماء، ورأسي محمية بحافة الصخر حيث كنت أختبئ تحتمها أشعير بالتلطيف لذلك التسييم الرطب الذي تستخلصه الصحراء من فجاجة طقسها المعيت.

يبني وبين القبيلة ترحال دلم شهراً وراء الكلا، لم يكن الشتاء الماضي مطيراً ولولا خبرتي بأماكن العدر الجاف لمأت النعاج.

يبني وبين القبيلة شوق كبير فيها نعود.

أدنت النعجة رأسها مني ثم انشعبت، فقلت منتصباً وعدلت من ملابسي وتقدمت القطيع في طريق العودة فتبعوني.

الرمال فراشها الناعم.

والشهب البعيد الأبيض ستارها.

وأنا والنعاج قدرها. انحدرنا مع المنصدرات الطويلة ساعات النهار الطويلة ونمنا ساعات الليل المديدة.

انظروا!!

كانت السيارات تعبر الأفق البعيد على الطريق الذي رفضوه بالأسفلت والذي لايبعد كثيراً عن القبيلة.

---

الأخرى التى تعجن الأسمنت بالماء وتصبه فى آلات  
أخرى تفرشه على جوانب القناة وتسويه.

كان كل شئ يتحرك إلى الامام مجتمعاً على ولما  
نظرت إلى موضع قدمى رأيت ثابتاً فأيقنت أن هذه الآلات  
لا يمكن إسكاتها.

نامت زوجتى على الكليم، وبعد أن أمدتني بشقة خبز  
وحليب، وانتقلت إلى جوارها، هموئاً وهاندأ، أخشى  
إثارة القطيع الذى يربض فى المراء نائمًا لا يدرى أننى  
أريد بيعه.

طويلة، قررت بعدها أن نواصل المشى على هذه الحافة  
نستطلع مايجرى، وكنت أسأل نفسي كيف استطاعوا  
بهذه السرعة أن يشقوا هذه القناة الطويلة فى هذه المدة  
القصيرة، حيث أننى لم أر شيئاً عندما غادرت القبيلة.

قال رئيس العمال وهو يشير إلى الامام:

- هيا اعبر قبل الا تستطلع

وعبرت حيث أشار ووقفت أتطلع للآلات الكبيرة التى  
ترفع باطن الأرض وتلقيه على الجانبين. وإلى الآلات





---

كشاف إبداع ١٩٩٥ 

السنة الثالثة عشر

---

---

أعد كشاف هذا العام في ثلاثة جداول : الجدول «١» لرموز تصنيف  
موضوعات المجلة للاستفادة منه في الجدول «٣» والجدول «٢»  
لموضوعات المجلة مرتبة ترتيباً الفبائياً حسب تصنيفها في الجدول «٣»  
للمؤلفين والكتاب مرتبة ترتيباً الفبائياً ، مع الرقم المسلسل للموضوع ،  
ورمزه كما ورد في الجدول «١» فضلاً عن كشاف خاص بأصدقاء إبداع.

إعداد : سلوى مصطفى  
إشراف : شمس الدين موسى

---



# كشاف مجلة إبداع ١٩٩٥ - السنة الثالثة عشرة

## جدول رقم (١)

الرمز	المادة	الرمز	المادة	الرمز	المادة
ش	الشعر	د	الدراسات	ف	الافتتاحية
ر	الرسائل	مت	المتابعات	ق	القصة
م	مكتبة	ت	تعقيبات	فن	الفن التشكيلي
		م/ش	مداخلات وشهادات	نص	فصول من روايات

## جدول رقم (١) الموضوعات

المسلسل	الموضوع	المؤلف	العدد	الصفحة
١ - الافتتاحية ( ١٢ ) افتتاحية				
١	اسقاط الجنسية عمل مهجى	أحمد عبدالمعطي حجازي	٥	٤
٢	أكبر صمت... لاكبر جائزاً		٨	٤
٣	أمام عقليين عظيمين		١٠	٤
٤	ثقافة أمة.. أم ثقافة أفراد؟		١	٤
٥	حرام على بلايله الدوح!		٢	٤
٦	روح تشهد على نفسها		٦	٤
٧	شهوة عارمة وموت محتوم		١١	٤
٨	صمت النقاد		٤	٤
٩	مجرد بداية		٣	٤

مستسل	الموضوع	المؤلف	العدد	الصفحة
٩م	مرتزة .. لا مثقفون	احمد عبدالمعطى حجازى	١٢	٤
١٠	هكذا تكلم جاك بيرك.	حسن طلب	٩	٤
١١	وماضى الثقافة المصرية	احمد عبدالمعطى حجازى	٧	٤
ب - الدراسات ( ٩٧ ) دراسة				
١	اتجاهات أساسية فى سوسيولوجيا الرواية	فتحي أبو العينين	٨	٦٤
٢	اتجاهات الفلسفة اليهودية الحديثة	حسن طلب	٣	٢٩
٣	الاتجاهات الموضوعية للمسرح الاسرائيلى	منصور عبدالوهاب	٣	١٢٢
٤	الحرية أزمة أم مازق	عبدالمعظم تلميذ	٧	١٠
٥	الحسبة والنظام القانونى المصرى	على فهمى	٨	٨
٦	ادب وسياسة	لطفي عبدالبقيع	٣	٦
٦م	أزمة مشروع	مراد وهبة	١٢	٢٩
٧	ادوار الخراط والكتابة عبر النوهية	محمود أمين العالم	١٠	٣٢
٨	إرادة التغيير	مراد وهبة	٥	٤٩
٩	الازمة الايديولوجية فى اليسار واليمين	اسماعيل المهدوى	١١	٨٤
١٠	أزمة اليسار فى مصر	مراد وهبة	٩	٢١
١١	أساليب السرد فى الرواية العربية	محمود أمين العالم	٧	٩٢
١٢	أصول الفكر اليهودى	سوزان السعيد يوسف	٣	٤٦
١٣	آلات التصوير وأفلام البورتريكا	أرى أجمون		
١٤	أميل حبيبي الوجه المفقود فى ألقعة المتعددة؟	ت/ أحمد عثمان	٣	١٤١
١٥	أنا مفدهش لدهشتكم	فيصل دراج	١	٧٤
١٦	أنا والحكاية	عز الدين نجيب	٩	٩
١٧	بدر فى موقه	حمادى الزكرى	٦	٦١
		صلاح ستيثيه		
		ت/ كاظم جهاد	٤	٢٧
١٨	بطل من هذا الزمان	هاشم غرايبة	٧	٤٤

مستند	الموضوع	المؤلف	العدد	الصفحة
١٩	بوليتيكا المنطق عند ابن رشد	مراد وهبة	٤	١٢
٢٠	بلاد بمثل هذا القرب	جاك لاكارير	٤	٢٤
٢١	التأثير العربي الاسلامي في الادب العبري المعاصر	محمد جلاء اديس	٣	٥٢
٢٢	لتاريخ وروح الموسيقى	ابراهيم فتحي	٧	٤٩
٢٣	تجربتي مع ديوان الشعر العربي في القرن العشرين	راخس صدوق	٩	٨٧
٢٤	تجليات التجريب في رواية «ذا»	ظافر ناجي	٧	٨٦
٢٥	تحولات الرواية الأوربية	هـ. ساس اناماريا	٥	٦٧
٢٦	تغريبة الفرائس	ت/ صلاح السروي	٦	٩٤
٢٧	جدلية الهداة والتمية	صبري حافظ	٩	١٣٧
٢٨	الجنس، والدين في السينما الاسرائيلية	ماري ساميش	٣	
		ت/ محسن ويلى		
٢٩	حانوخ ليفن صرخة مسرحية جديدة	رشاد عبدالله الشامي	٣	١١٢
٣٠	الحب في المنفى لبهاء طاهر	فتحى ابو ربيعة	٨	٢٠
٣٠م	حتى لا ينتهي مال الابداع العربي إلى الصفر	محمد فتحي	١٢	٨٦
٣٠م	حجج الشعراء باطلة	مصطفى ناصف	١٢	٨
٣١	حين يحاكم ادونيس عصر النهضة	فيصل دراج	٩	٦٦
٣٢	الخصوصية اليهودية نموذج تفسيرى وتصنيفى جديد	عبدالوهاب المسيرى	٣	١٦
٣٣	ذاته في ذوات الاخرين	عبدالمعزم تليمة	٦	٨
٣٤	رسالة إلى الشعراء	مصطفى ناصف	٥	١٠
٣٥	رسالة طه حسين إلى وزير المعارف العمومية	نبيل فرج	١١	٨
٣٦	الرواية الإسرائيلية المعاصرة	أحمد عمر شاهين	٢	١٣
٣٧	الرواية الأولى المنسية	لطفي عبدالبيديع	٦	٥١
٣٨	رواية دايام تسبلاج والتساؤلات الكابسية لجبل محاريى ١٩٤٨	سامية على جمعة	٢	٢٤
٣٩	رؤيتى لرؤيته	أحمد عبدالحليم عطية	١١	٤٠
٤٠	رؤيتى لعبد الرحمن بدوى	مراد وهبة	١٠	١٦

مبلسل	الموضوع	المؤلف	العدد	الصفحة
٤١	رؤية هندية لمهاتما غاندي	مراد وهبة	١١	٢٧
٤٢	السادس من أكتوبر والأوهام الشائعة حول الإلهام	محمد فتحي	١٠	٧٤
٤٣	سقوط مصطلح «الغن اليهودي» في عصر ما بعد الحداثة	ماري تريتز عبدالمسيح	١	١٢٣
٤٤	سلم بركات: في رواية «معسكرات الأيد»	طه خليل	٧	٦٨
٤٥	شاعر أيرلندية الفائز بجائزة نوبل لهذا العام	فاطمة موسى	١١	٤٤
٤٦	شعرية الرواية	جوناثان كلر	٧	١١٠
٤٧	شعرية الرواية	ت/ السيد امام	٨	٢٦
٤٨	شعرية الرواية	جوناثان كلر	٩	١٠٦
٤٩	شباطين جارسيا ماركيز	ت/ السيد امام	٩	١٠٦
٥٠	شيموس ميني شاعر الطبيعة والحس القومي	اسماعيل صبري	٥	٢٩
٥١	الصراع الاسرائيلي الفلسطيني والخلفية الاستعمارية	احمد ملال يس	١١	٥٨
٥٢	صورة الفيلسوف في القصة العبرية بعد الانتفاضة	منام برى	٢	٦١
٥٣	صورة مصر في الأدب العبري المعاصر	ت/ وايد الجماصي	٢	٧٤
٥٤	صورة «مصر» في الرواية العبرية الحديثة	محمد محمود ابو غدير	٢	٤١
٥٥	«ضد مجهول» رؤية أبو المعالي أبو النجا	علي عبد الرحمن عطية	٢	٥١
٥٦	طه حسين في نص ينشر لأول مرة	السيد اسماعيل السروي	٦	١١٠
٥٧	عبد الرحمن بدوي... ذلك للمجهول	أحمد درويش	١٠	١٠
٥٨	عجنون وتعميق الاحساس بالاضطهاد	نبيل فرج	١١	٣٣
٥٩	العلاقة بين اليهود والحرب في أدب الاطفال	محمود أمين العالم	٢	٣٤
٦٠	عن الشعر العبري الحديث	عبد الرحمن علي عوف	٣	٨٧
٦١	فاطمة بربنيسي وتقنيك مفهوم الحريم	سناء عبد اللطيف صبري	١	٤٩
٦٢	الفنانون الاسرائيليون والفلسطينيون في مواجهة الغابة	برنارد فراتك	١٢	٤١
		ت/ احمد عمر شاهين	١	١١٠
		صبري حافظ		
		كمال بلاطة		
		ت/ منى ابراهيم		

مستسل	الموضوع	المؤلف	العدد	الصفحة
٦٢	الفلسفة اليهودية هنا أدت تراجعاً مثل هرتزل	حسن طلب	٤	٦٢
٦٣	قراءة في «صخب البحيرة»	اعتدال عثمان	٨	٤٩
٦٤	كتاب سلمان رشدي هل يعتبر درواية	اسماعيل المهدي	٨	٤١
٦٥	لغة الأشياء بين الخراط والفيضان	محمد علي الكردي	٧	٢٤
٦٦	اللقاء الثقافي وبحره في شعر الاحتجاج	غانم فزعل	١	٩٦
٦٧	لكنها مجرد «استعارة» لا استعمار	إميل حبيبي	٣	٩
٦٧م	مائة عام من السينما	حسين حامد	١٢	٥٤
٦٨	لثمالة النصية وألق الذاكرة في مواجهة تزدى الواقع	حسبى حافظ	١٠	٥٦
٦٩	مساهمة الشكلاكية والبنوية في نظرية النص	روبرت شولز	٦	٢٤
٧٠	مساهمة اليهود المصريين في الثقافة العربية الحديثة	ت/ صبار سعدون السمندون	٣	٦٣
٧١	محمد تيمور.. شاعراً	ساسون سوميغ	٣	٦٣
٧٢	محمد حجي: تجربة جديدة في البوستر الفلسطيني	ت/ صلاح أبو نار	٥	١٠٤
٧٣	محمود العالم والعودة للمستقبل	صلاح أبو نار	٥	٩٢
٧٤	مفتريات شعرية	صلاح فضل	٧	١٠٥
٧٥	مرثية الرماد والدخان	ت/ رشاد الشامي	١	٦٣
٧٦	المسرح العبري والصراع الطائفي في إسرائيل	حسين حمودة	٨	٧٨
٧٦م	ملاحظات حول الرواية الأمريكية	محمد محمود أبو غدير	٣	١٠١
٧٧	الملك «ديزني» وتابعه الأسد	سول بيكر ت/ أحمد عمر شافين	١٢	١٠١
٧٨	مواجهة الغناء	فريال كامل	٤	٣٩
٧٩	موت الشاعر	جمال الفيضان	٨	١٦
٨٠	موسيقى التشكيل لفعل الطفولة	محمد براءة	١١	٢١
٨١	نظرية على أعمال المسح الأثري في شبه جزيرة سيناء	رمضان بسطاوي	٤	٨٤
٨٢	النظرية الشعرية - مقدمة في اللغة العليا	علاء الدين عبد المحسن	٣	٢٨
		جون كوفين	١٠	٨٧
		ت/ أحمد درويش		

مستند	الموضوع	المؤلف	العدد	الصفحة
٨٣	النقد واليات العملية الأدبائية	صبري حافظ	٦	٧٧
٨٤	نماذج من الشعر العربي المعاصر	ت/ عبدالرحمن علي عوف	١	٧
٨٥	نويل شيموس هيني وأثر جراح الفينيقي	سمية رمضان	١١	٥٠
٨٦	هنا إسرائيليون لا صليبيون	شوليت هارابين	٢	٦
٨٧	ولكن «السقامات»	فريال كامل	٨	٦١
٨٨	اليهود والعرب في السينما الإسرائيلية	فوزي سليمان	٣	١٣٣
٨٩	يهود العراق وإسهامهم في الرواية الإسرائيلية	شهاب الكريدي	٣	٧٣
٩٠	يهود اليمن في أدب حاييم هزاز	محمد حسن عبدالخالق	٣	٨٠
٩١	يورام كانيوك وأزمة الهوية في القصة الإسرائيلية	محمد عبدالمعطي ابن زيد	٢	٨٧

#### ج - الشعر ( ٤٣ ) قصيدة

١	أحزان تبذل الفصول	بهيج اسماعيل	٥	١١١
٢	أشعة الغيمة المضيئة	محمد أحمد حمد	٩	٣٩
٣	Amireca - Amireca	سعدى يوسف	١٢	٦
٤	أنت والوطن	عاطف البدرى	٤	١١٠
٥	أربيا النهر يا جدنا وأبانا	محمد علي شمس الدين	١٠	٢٥
٦	بورك عندهم يمتد فيك	عبدالناصر صالح	٤	١٠٦
٧	بينهما	محمد حميد الرشيدى	١١	١١٦
٨	التعويذة	عبدالمعظم رمضان	٤	٥٦
٩	ثلاث قصائد	يانيش إيلانتس ت/ حسن طلب	١٢	١٣
١٠	خمس قصائد	محمد الخالدى	٥	٤٢
١١	خمسة تماثيل للتمتة	إلياس لحود	٧	١٩
١٢	رجل وحيد	نوريش الاسميلى	٩	٥٢
١٣	الركض في الذاكرة	محمد فهمى سند	١٢	٤٧
١٤	رماد	محمود نسيم	٥	٨٩
١٥	رؤيا حرف الدال	محمد يوسف	١٠	٤٥

الموضوع	المؤلف	العدد	الصفحة
سهرات عائلية	محمد القيسي	٤	٩٦
سؤال في الموت	محمد ابراهيم أبو سنة	٢	١٢٦
صلوات في معبد الحسن	عائكة الخزرجي	٤	٣٧
الضيوف	عبدالمعتم رمضان	١٢	٣٣
ظلال	محمود نسيب	١٠	٧١
العالم صغير جدا	أحمد غازي	٤	١١٦
عدم يتعادم	ميثال سليمان	٤	٢٢
عروشهم القديمة	فاطمة قنديل	٩	٤٩
عذاب الروائح القديمة	وليد منير	٤	٧٩
فضاءات	محمد سليمان	٥	٥٤
قداس فاطمة	جرجس شكرى	٥	٩٩
القصيدية البيضاء	عبدالمعتم رمضان	٧	١٣
القصيدية السوداء	حسن طلب	٧	١٦
قمر	السيد محمد الخميسي	٤	١١٣
لملى المريضة بالعراق	عبداللطيف عبدالحليم	٥	٧٩
مصر في جيبتيك	فاروق شوشه	٧	٦
ملكوت الماء	مؤمن أحمد	١٢	٧٢
نار الآلهة	علي جعفر العلاق	٥	٨
الناسك	سعدى يوسف	٤	٨
ناقد في مهمة	ابراهيم الخطيب	٥	٣٢
الهجرة إلى الرسول	عادل عزت	٩	٣١
هواء قديم	محمد سليمان	١٠	٨٢
هيروغليفيات	محمد بنيس	١١	٦٤
وداع المرافى	سليمان نغش	١١	١٠١
وقت وآخر.. لمكان آخر	هيثم النوريني	١١	١٠٩
الوقوف على ناصيتي	محمد الشحات	١٢	٧٨
وايمة شرف على جوع أمل دنقل	هدنان الصائغ	٦	١١٨
يوتوبيا	أحمد عبدالمعطي حجازي	٩	١٥

مستسل	الموضوع	المؤلف	العدد	الصفحة
<b>د - القصص ( ٤٠ ) قصة</b>				
١	إبريق فخار	ميرال الطحاوى	١٢	٨٤
٢م	أقصصستان	سعد الدين حسن	١٢	٧٤
٢م١	أقصصستان قصيرتا	رفقى بدوى	٤	١١٥
٢	الوان ذات مسارب مفتوحة	عبدالله القاى	٤	١٠٢
٣	انتظار السيدة	بليثه الناصرى	١٠	٦٣
٤	أهازيج	عفاف السيد	١٠	٧٩
٥	باب السيف	عبدالمستار ناصر	٩	٣٤
٦	بقايا من كلام الالم	ربيع الصبروت	٤	٧١
٧	بكائية للوطن والغربة	رافقت سليم	١١	٩١
٨	البنث التي وأريت الباب	سمعيد الكفراوى	٩	٤٣
٩	بيرتس يعمل ضد دولة إسرائيل	يبرام كانيوك	٢	٩٥
ت/ محمد عبدالمعطى ابو زيد				
٩م	خواء	صلاح عبدالسيد	١٢	٨٠
٢م١	دخان أنزق	حسن نور	١٢	٦٧
٢م١	رجل خلف الباب	ميسلون هادى	١٢	٣٧
١٠	رقة جفن	سمعيد الكفراوى	٤	٣٢
١١	سالى سكر	أحمد الشبيخ	٥	٨٢
١٢	شمرور صغيرة	محسن خضر	٤	٨٩
١٣	سفر الاسنكة	نجلاء علام	١١	١٠٣
١٤	هناك المجائين	ابراهيم عبدالمجيد	١١	٨٠
١٥	صباح	محمد البحيانى	١٠	١٠٤
١٦	صورة من الذاكرة	محمد صدقى	٤	١٧
١٧	ضوء قمر تتبدل أساطيره	نعم عطي	٥	١١٣
١٨	طوب الرصاصه	أسحاق اوريانز	٢	١٠٢
ت/ جمال رفاعى				
١٩	خيف	يسرى محمد أبو العينين	٥	٦١
٢٠	العائلة	جمال زكى مقار	٩	٥٤
٢٠م	المصفور	ابراهيم الحسين	١٢	٧٥
٢٠م١	عطش ليلي	مصطفى ابو الناصر	١٢	٢٥



الصفحة	العدد	المؤلف	الموضوع	مسلسل
٢٥	٩	عبد الوهاب الأسواني	عودة المهاجر	٢١
١٠٢	٥	فؤاد قنديل	في حضرة النسر	٢٢
٥٠	٩	ابتهال سالم	قصتان	٢٣
١٠٨	١٢	نسيم ديان	القنطرة	٢٤
		ت/ علي عبد الرحمن عطية		
٥٢	١٢	نسيم عطية	متاعب ليلة سادها الظلام	٢٤م
٩٤	١	نجوى شعبان	متاهات كورديها	٢٥
٣٦	٥	خالد منتصر	المجد للعربي	٢٦
٦١	٩	اتالي كالفينو	مغامرة شاعر	٢٧
		ت/ محمد عيذابراهيم		
٥٠	١٠	شمس الدين موسى	للقابلة	٢٨
٣٩	١٠	رمسيس لبيب	للمرعد	٢٩
١١١	١١	هزت نجم	فزة	٣٠
٤٤	٤	مصطفى أبو النصر	الواهم	٣١
٩٨	٣	ايريت ومنق	يوزيك (قصة للأطفال)	٣٢
		ت/ سناء عبد اللطيف صبري		
هـ - المتابعات ( ٣٨ ) متابعة				
١٣٤	٨	مديحة أبو زيد	اتيليه القاهرة يحتفل بأحمد عبدالمعطي حجازي	١
١٢٥	٧	مجدي يوسف	احتفالية للضيء والخضرة	٢
١٢٠	٦	حسن طلب	أسامة الباز ومصطفى الفقى فى ندوة خاصة حول ثقافة إسرائيل	٣
١٢٤	١٢	حسن عطية	أرض لاتنتب الزهور	٣م
١١٦	٥	هناء عبد الفتاح	أمانيس فى الطليمة	٤
١٣٩	٩	عبد الله خيرت	الإنسان والشاعر عبدالله السيد شرف	٥
١٣٣	٩	حسن عطية	أوبرا أوزيريس المقامية	٦
١٤٧	١	عباس أحمد	بانوراما ملتقى المسرح العربى بالقاهرة	٧
١٥٩	٣	محمد محمود عبدالرازق	التطبيع مع جولد شتاين	٨
١٢٦	٤	نجوى يونس	تطوير دار الكتب	٩

مستطسل	الموضوع	المؤلف	العدد	الصفحة
١٠	التجديد فى الفيتة	حسن طلب	١١	١٢٧
١١	جبرا إبراهيم جبرا	هند الترملى	١	١٣٩
١٢	حرية الابداع وحقوق المبدعين	ميلاد زكريا	٢	١٢٤
١٣	الحساب القومى شهادة وفاة اسرائيلية	محمد صالح فرح	٣	١٥٥
١٤	حمدى عبد الله ومومياءات السهم والنقار	ماجد يوسف	٩	١٢٩
١٥	حول مهرجان الاسكندرية السينمائى الحادى عشر	هالة لطفى	١١	١٣٣
١٦	حول مهرجان المسرح التجريبيى الاخير	هناء عبدالفتاح	١١	١١٨
١٧	زمن الشعر العربى... مختارات من الشعر المترجم للإسبانية	طلعت شاهين	١٠	١١٧
١٨	ستيفن سبندر أو محاسبة النفس	اسماعيل المهديى	٩	١٢١
١٩	سعد الله ونوس ومنمنماته	هناء عبد الفتاح	٤	١١٧
٢٠	سلفادور دالى	محمد طه حسين	٧	١٢٢
٢١	رحيل فؤاد كامل: عاشق الفلسفة يسخر من محترفيها	حسن طلب	٢	١٢٨
٢٢	عام ١٩٩٤ السينمائى من خلال مسابقة النقاد	محمد بدر الدين	٤	١٢٣
٢٣	«عجايب» ما بين الكوميديا الغنائية والمخاطب السياسى	هناء عبدالفتاح	٢	١٣١
٢٤	«فورست جامب» يحقق مليارا من الجنهات	عنى عبدالسلام	٧	١٢٨
٢٥	كامل ايوب وشعر الحساسية المصرية	عبدالنعم عواد يوسف	٩	١٢٧
٢٦	ليلة صاحبة جدا ومعم المسرح المصرى	مصطفى منصور	٧	١٣٢
٢٧	مجدى وهبه مهندس الجسور بين الثقافتين العربية والغربية	مينا بديع عبدالملك	١١	١٢٥
٢٧ م	المجلات العربية	حسن طلب	١٢	١٢٥
٢٨	المرأة.. ضد المرأة	نعمات البجيرى	٥	١٢١
٢٩	مسرحان ورجلان	هناء عبدالفتاح	٦	١٢٢
٣٠	من يخاف عبدالرحمن بدرى؟	حسن طلب	٨	١٣٢

مستسل	الموضوع	المؤلف	العدد	الصفحة
٣١	معرض القاهرة الدولي للكتاب في دورته ٢٧-	نعمة عز الدين	٢	١٣٧
٣٢	مهرجان الإسماعيلية الدولي الرابع للأفلام	هالة لطفى	٩	١٢٤
٣٣	مهرجان القاهرة السينمائي الثامن عشر بالقاهرة	هالة لطفى	١	١٤١
٣٣	المهرجان القومى للسينما المصرية	أحمد فهمى	٦	١٢٩
٣٤	النص فى مواجهة النص	جرجس شكرى	٢	١٤٠
٣٥	النيل يفيض على أرض تحوتى	حمدي أبو كيلة	١١	١٣٠
٣٥م	ورجل الأديب القاص مصطفى أبو النصر	شمس الدين موسى	١٢	١٢٢

## و - الرسائل ( ٣٦ ) رسالة

١	اتجاهات الشعر الإنجليزى والأيرلندى المعاصر	محمد شبل الكويى (اكسفورد)	٧	١٤٤
٢	أخطر حديث مع سلمان رشدى	اسماعيل سميرى (باريس)	٤	١٣٣
٣م	أدب المعتقلات يفرج من سجنه	دنيا الأمل اسماعيل	١٢	١٤٧
٣	أسبوع طافور	ميسون صقر (أبو ظبى)	٧	١٤٧
٤	أفاق جديدة فى معرض بولونيا الدولى لكتب الأطفال	نجوى شلبى (بولونيا)	٥	١٤٦
٥	أفنيون ١٩٩٥: مهرجان للمهرجانات الفرنسية	مارسيل عقل (باريس)	٤	١٤١
٦	أوكتايفيوياث يكتب عن الهند	محمد مملك الرملى (منريد)	٨	١٤٢
٧	بعد انهيار سور برلين	هند الدرملى (برلين)	٩	١٢٥
٨	«بيرجنه» ملحمة من ضوء ولغة اخراجية جديدة	سميرى حافظ (لندن)	١	١٤٩
٩	تجربة حنان الشيوخ المسرحية	سميرى حافظ (لندن)	١١	١٤٥
١٠	تجربة مثيرة حول تحليل الباحثين	على فهمى (بيروت)	٩	١٤٨
١١	التمويل الفيدرالى الأمريكى للفنون والآداب	أحمد مرسى (نيويورك)	١٠	١٣٦
١٢	حجازى فى عمان	محمد القصصى (مسقط)	١١	١٤٢
١٣	حول التصوير والمسرح والسياسة	نورتا متولى (وارسو)	٣	١٤٨
١٤	«الرجل الذى» وهاجس إعادة تأسيس الأبجدية المسرحية	سميرى حافظ (لندن)	٥	١٣٧

مستسل	الموضوع	المؤلف	العدد	الصفحة
١٥	«ريهيل الحنظية»	عادل البطوسي (بغداد)	٨	١٤٧
١٦	رسالة المفتش تعرية الشر وبراعة التاويل الإخراجي	صبرى حافظ (لندن)	٤	١٤٣
١٧	سيرة وآلام نجوى بركات	مارسيل عقل (باريس)	١٠	١٣٥
١٨	الشاعر الذى تمرد على ملايين أسرته	احمد مرسى (نيويورك)	٤	١٣٧
١٩	شعر.. وفن.. ورياضة فى مهرجان الحب السابع	حسن طلب (اللانقية)	٩	١٥٠
١٩م	الشعر يجمع من جديد بين العرب واليونان	هالة حليم «اثينا»	١٢	١٣٣
٢٠	عدنان الصائغ: من ينقذ هذا الشاعر؟	حسن طلب (بيروت)	٦	١٤٧
٢١	عندما يكتشف الاديب فنانا	دورثا متولى (دراسة)	٤	١٤٨
٢٢	«الغرب الحقيقى» والجحيم الخصوصى	صبرى حافظ (لندن)	١٠	١٤٨
٢٣	«فرسان الموكب» و«مرارات الخيبة» وآلام الخيانة	صبرى حافظ (لندن)	٢	١٤٣
٢٣م	فرعون اليونانى عمره قرن من الزمان	دورثا متولى «دراسة»	١٢	١٣٦
٢٤	فرنسا تستقبل الصيف باحتفالات «عيد الموسيقى»	مارسيل عقل (باريس)	٨	١٣٨
٢٥	الكتاب المصريون فى الصين	احمد الشيخ (بكين)	١٠	١٣٩
٢٥م	لقاء السينما العربية	فوزى سليمان «دمشق»	١٢	١٤٠
٢٦	المستشرق الإسباني ماريا لويسا برييتو	محسن مطلق الرملى (مدريد)	٦	١٤٣
٢٧	مقهى الشعراء النيويوركيين	احمد مرسى (نيويورك)	٦	١٣٤
٢٨	مواجهة بين مؤسسة الشعر الأمريكى وشعراء الكلمة المنطوقة	احمد مرسى (نيويورك)	٥	١٣٩
٢٩	مهرجان الخريف فى باريس المدن الاخرى	مارسيل عقل (باريس)	١١	١٣٨
٣٠	مهرجان قرطاج السينمائي	حسن بيومى (تونس)	١	١٥٥
٣١	مهرجان (القرين الثقافى الأول)	حسن طلب (الكويت)	١	١٦١
٣٢	ندوة فى باريس عن نجيب محفوظ	ليكتور فوكيه غطاس (باريس)	٧	١٤٠
<b>ز - الفن التشكيلى ( ١٤ ) دراسة وملزمة بالالوان</b>				
١	أقنعة (تقديم وأشعار جمال الدين بن الشيخ)	احمد عبدالمعطى حجازى	٥	٤٦

مستسل	الموضوع	المؤلف	العدد	الصفحة
٢	التشكيل في التصوير الضوئي	أحمد فؤاد بكري	٦	٥٨
٣	التصوير الإسرائيلي	صلاح أبو نثار	١	١٠١
٤	التصوير في المخطوطات العبرية	نجوى شلبي / أحمد غازي	٢	٦١
٥	جمال عبدالناصر نحات ما بعد الحداثة	أنوار الخراط	٨	٥٦
٦	حسان علي أحمد وبلاغة العناصر	محمد الأسباط	٤	٤٩
٧	الحوار الصامت ملزمة بالألوان	نجوى شلبي	٦	٦١
٨	الديكور المسرحي لمسرح هبيماه	منصور عبدالوهاب منصور	٣	١٣٣
٩	صراع العين والفرشاة في معرض ميسون صقر	جمال القصاص	١٠	٢١
١٠	الفن التركيبي في مجمع الفنون	محمد طه حسين	١١	١٠٥
١١	الفنانية «سامية حلمي» الجنسية فلسطينية أمريكية، والهوية عالمية	نورا أمين	١	٤٧
١٢	كائنات إيفلين عشم الله وقصائد تراها	محمود يسرى حلمي	٩	٤٧
١٣	الفنون التشكيلية ومشارف القرن الـ٢١	مختار العطار	٧	٥٢
١٤	نشرة النشر الكوي	أنوار الخراط	١٢	
<b>ح - تعقيبات ( ٤ ) تعقيبات</b>				
١	حديث الوطن	جمال سلسع	٤	١٢٧
١م	حول إبداع الفينيقي	علي شلالة	١٢	١٣٢
٢	عين ثانية على (مقال العلاقة بين اليهود والعرب في أدب الاطفال)	فريال كامل	٥	١٢٤
٣	مهرجان الإسماعيلية التسجيلي	فريدة مرعي	١٠	١٢٠
<b>ط - المكتبة ( ١٩ ) مكتبة</b>				
١	أثر الثقافة العبرية في الشعر الفلسطيني المعاصر (عربية)	جمال أحمد الرفاعي	١	١٣٦

مستلسل	الموضوع	المؤلف	العدد	الصفحة
٢	الحياة صوب الموت (عربية)	السيد فاروق	٨	١١٢
٣	اندوارد سعيد - غزة - أريحا: سلام امريكي (عربية)	شمس الدين موسى	١	١٣٣
٤	أسطورة التكوين والثقافة الاسرائيلية (عربية)	جمال القصاص	٣	١٥١
٤م	الشعر واليوتوبيا «عربية»	نجله علام	١٢	١١٩
٥	أضواء على تاريخ اليهود (عربية)	أحمد غازي	٣	١٥٣
٥م	بيير بورديو وكتاب جديد حول نظرية العقل «عالمية»	انوميفيث	١٢	١١٣
٦	جارودي يفتح ملف إسرائيل (عربية)	حسن طلب	٣	١٤٦
٧	الدلالات الرمزية في رواية صاحب البيت (عربية)	شمس الدين موسى	٧	١٣٧
٨	الرواية الفلسطينية والمسألة النقدية (عربية)	شمس الدين موسى	٣	١٤٨
٩	للعاشق والمعشوق (عربية)	عزازي علي عزازي	٨	١٢٤
١٠	عجز النصر (عربية)	رشاد عبداللّه الشامي	٢	١١٧
١١	عنصر المفاجأة في قصص شريف الشرياشي (عربية)	شمس الدين موسى	٨	١٢٠
١٢	قبلة الروح (عربية)	محمد الراوي	٨	١١٧
١٣	قراءة في رواية لحسن العتب (عربية)	عبدالغني السيد	٨	١٢٧
٤	قراءة في هذا يخصك سيدتي (عربية)	سيد محمد السيد	٤	١٢٩
١٥	نظرة على مصر (عالمية)	علي عبدالرحمن	١	١٢٩
١٦	مصر والتأويلات الثورات (عالمية)	حسن طلب	٢	١١٥
١٧	النموذج الاختزالي للصراع العربي الاسرائيلي (عربية)	عاطف عبدالغني	٢	١٣٣

## ي - فصل من رواية ( ١١ ) رواية

١	أحمد وأسد	محمد ناجي	٧	٦١
٢	الجارية .. والسلطان..	محمد صدقي	٨	٨٥
٣	خرائط للمرج	سهام بيومي	٧	٨٠
٤	الدنيا الكبيرة الواسعة	إبراهيم عبد المجيد	٦	١٦

مستسل	الموضوع	المؤلف	العدد	الصفحة
٥	ريح الصبا	خيرى شلمى	٦	٧٧
٦	سيرة العمدة الشلمى	احمد الشيخ	١٠	١٠٧
٧	عينان مفتحان فى العتمة	انوار الخراط	٧	٣٣
٨	للنهار بقية	يوسف القعيد	٦	٤٤
٩	مريمة	رضوى عاشور	٦	٩٩
١٠	ألفجوعة .. رقصة العراة..	جمال الدين الخضور	٨	٩٦
١١	وهن الجذور	محمود حنفى	٨	١٠٤

#### ك - مداخلات وشهادات ( ١٠ ) مداخلة وشهادة

١	الادب العبرى: منخل إلى اشكاليات المصطلح	أيمن رفعت	١	٣٠
٢	التوظيف السياسى للادب	أحمد حماد	١	٤٢
٣	جاك بيريك والتاريخ المصرى الحديث	صلاح أبو ناز	٩	٧
٤	جاك بيريك وترجمة القرآن الكريم	محمود العزب	٩	١٢
٥	حقائق المواجهة وأهمها	حسن طلب	١	١٧
٦	خطوط عريضة لاتجاهات الادب العبرى المعاصر فى اسرائيل	رشاد الشامى	١	٢٠
٧	شهادة الجندى السيد محمد آدم عن حرب يونيه ١٩٦٧		١١	١٤
٨	قومية العداء	صلاح فضل	١	١٢
٩	نعم للمعرفة - طبعاً - ولا.. الف لا .. للتطبيع	انوار الخراط	١	١٥
١٠	هذا التطبيع مع ماليس طبيعياً	محمود امين العالم	١	٦

جدول رقم (٣)  
المؤلفون

مسلسل	الاسم	رقم الموضوع	الرمز	مسلسل	الاسم	رقم الموضوع	الرمز
١	إيتهاال سالام	٢٣	ق	١٣	أحمد غازي	٤	فن
٢	إبراهيم الحسيني	٢٠	ق	١٤	أحمد فؤاد بكري	٢	فن
٣	إبراهيم الخطيب	٣٠	ش	١٥	أحمد فهمي	٣٤	مت
٤	إبراهيم عبد المجيد	٤	نص	١٦	أحمد مرسى	١٨	د
٥	إبراهيم فتحي	١٤	ق	٢٨		٢٨	د
٦	أحمد حامد	٢٢	د	٣٧		٣٧	د
٧	أحمد درويش	٢	مض	١١	أحمد هلال يس	٥٠	د
٨	أحمد الشيخ	٥٥	د	١٧	إسوار الخراط	٩	مض
٩	أحمد عبد الحليم عطية	٨٢	د	١٨	إسماعيل صبري	٧	نص
١٠	أحمد عبد المعطي حجازي	١١	ق	١٩	إسماعيل المهدوي	٥	فن
		٢٥	د	٢٠		١٤	فن
		٦	نص	٢١	إعتدال عثمان	٢	د
		٣٩	د	٢٢	إلياس لحد	٤٩	د
		٤	ف	٢٣	إميل حبيبي	٦٤	د
		٥	ف	٢٤	أنور مقيث	١٨	مت
		٩	ف	٢٥	أيمن رفعت	٩	د
		٨	ف	٢٦	بثينة الناصري	٦٣	د
		١	ف	٢٧	بهيج اسماعيل	٩	ش
		١	فن	٢٨	جرجس شكرى	٦٧	ش
		٦	ف			٣٥	مت
		١١	ف			٢٢	ش
		٢	ف				
		٣٧	ش				
		٣	ف				
		٧	ف				
		٣٩	ف				
١١	أحمد عثمان	١٣	د				
١٢	أحمد عمر شاهين	٣٦	د				



مسلسل	الاسم	رقم الموضوع	الرمز
٤٣	حمدى أبو كيلة	٣٦	مت
٤٤	خالد منتصر	٣٦	ق
٤٥	خيري شلبي	٥	ن
٤٦	درويش الأسويطي	١٠	ص
٤٧	دنيا الأمل اسماعيل	٢٢	د
٤٨	دوروتا متولى	١٣	ش
		٢١	د
		٢٣	د
٤٩	راضى صدوق	٢٣	د
٥٠	راقت سليم	٧	د
٥١	ربيع الصبروت	٦	ق
٥٢	رشاد عبدالله الشامي	٦	ق
		٧٤	م
		١٠	د
٥٣	رضوى عاشور	٢٩	م
٥٤	رفقي بدوي	٩	د
٥٥	رمسيس لبيب	٢٩	ن
٥٦	رمضان بسطاوي	٨٠	ق
٥٧	سامية علي جمعة	٣٨	د
٥٨	سعد الدين حسن	٢١	ق
٥٩	سعدى يوسف	٢٩	د
		٢٢	ش
		١٠	ش
٦٠	سعيد الفكراوي	٨	ق
٦١	سليمان دغش	٢٤	ق
٦٢	سمية رمضان	٨٥	ش
٦٣	سفاء عبداللطيف	٥٩	د
		٣٢	د
٦٤	سهام بيومي	٣	ق
٦٥	سوزان السعيد يوسف	١٢	ن
٦٦	السيد إسماعيل السروي	٥٤	د
٦٧	الصعيد أمام	٤٦	د

مسلسل	الاسم	رقم الموضوع	الرمز
٢٩	جمال أحمد الرقاعى	١	م
		١٨	ق
٣٠	جمال الدين الخضور	١٠	ن
٣١	جمال زكى مقار	٢٠	ق
٣٢	جمال سلسع	١	ت
٣٣	جمال الفيضاني	٧٨	د
٣٤	جمال القصاص	٤	م
		٩	ق
٣٥	حسن طلب	٣١	د
		٥	م
		١٦٠	م
		٢١	مت
		٦٢	د
		٦	م
		٢	د
		٢٠	د
		٣	مت
		٢٤	ش
		٣٠	مت
		١٩	د
		١٠	ف
		١٠	مت
		٢٧	ش
		٦	مت
٣٦	حسن عطية	٢	مت
٣٧	حسن نور	٢٩	ق
٣٨	حسين بيومي	٣٠	د
٣٩	حسين حامد	٢٧	د
٤٠	حسين حمودة	٢٦	د
		٧٥	د
٤١	حمادى الزنكرى	١٦	د
٤٢	حمد حميد الرشيدى	٦	ش

مسلسل	الاسم	رقم الموضوع	الرمز
٨٠	صلاح عبدالسيد	٩م	مت
٨١	طلعت شاهين	١٧	د
٨٢	طه خليل	٤٤	د
٨٣	ظافر ناجي	٢٤	ش
٨٤	عائكة الخريجي	١٥	ش
٨٥	عادل البطوسي	١٥	د
٨٦	عادل عزت	٣١	ش
٨٧	عاطف البكري	٣	م
٨٨	عاطف عبدالقني	٧	مت
٨٩	عباس احمد	٧	مت
٩٠	عبدالرحمن علي عرف	٨٤	د
٩١	عبدالستار ناصر	٥٨	د
٩٢	عبدالقني السيد	٥	ق
٩٣	عبداللطيف عبدالحليم	١٣	م
٩٤	عبدالله التايه	٢٦	ش
٩٥	عبدالله خيرت	٢	ق
٩٦	عبدالمنعم تليمة	٥	مت
٩٧	عبدالمنعم رمضان	٤	د
٩٨	عبدالمنعم عواد يوسف	٣٣	ش
٩٩	عبدالناصر صالح	٧	ش
١٠٠	عبدالوهاب الاسواني	٢٣	مت
١٠١	عبدالوهاب المسيري	٢٣	ش
١٠٢	عيسى عبدالسلام	١٥م	ش
١٠٣	هدنان الصائغ	٢٥	ش
١٠٤	عزاري على عزاري	٥	ق
١٠٥	عزت نجم	٢١	ق
١٠٦	عن الدين نجيب	٣٢	مت
١٠٧	عفاف السيد	٢٤	ش
١٠٨	علاء الدين عبدالحسين	٣٦	م
		٩	ق
		٣٠	د
		١٥	ق
		٤	د
		٨١	ش

مسلسل	الاسم	رقم الموضوع	الرمز
٤٧			د
٤٨			د
٢			د
١٤	السيد فاروق		م
٢٥	سيد محمد السيد		م
٢	السيد محمد الخميسي		ش
٨	شمس الدين موسى		م
٧			م
١١			م
٢٨			م
٣٥م			مت
٨٩	شهاب الكريدي		د
٨٦	شوليت هارايين		د
٦٩	صبار سعدون السعدون		د
٨	صبري حافظ		د
٢٣			د
١٦			د
١٤			د
٨٢			د
٢٧			د
٢٢			د
٦٨			د
٩			د
٦٠م			د
٧٠	صلاح أبو نار		د
٣			د
٧٢			د
٣			م
٣			ق
٢٥	صلاح السريدي		د
٧١	صلاح عدس		د
٧٣	صلاح فضل		د
٨			ق

مستسل	الاسم	رقم الموضوع	الرمز
١٣٠	مجدى يوسف	٢	مت
١٣١	محمد الشحات	٣٥	ش
١٣٢	محمد يوسف	١٢	ق
١٣٣	محسن خضر	١٢	ق
١٣٤	محسن مطلق الرملى	٦	د
١٣٥	محسن ويلى	٢٦	د
١٣٦	محمد ابراهيم أبو سنة	٢٨	د
١٣٧	محمد أحمد حمد	١٤	ش
١٣٨	محمد الأسباط	٢	ش
١٣٩	محمد بدر الدين	٦	فن
١٤٠	محمد برادة	٢٢	مت
١٤١	محمد بنيس	٧٩	د
١٤٢	محمد جلاء إريس	٢٣	ش
١٤٣	محمد حسن عبدالخالق	٢١	د
١٤٤	محمد الخالدى	٩٠	د
١٤٥	محمد الراوى	٨	ش
١٤٦	محمد سليمان	١٢	د
١٤٧	محمد شبل الكوى	٢١	د
١٤٨	محمد صالح فرح	١	د
١٤٩	محمد صدقى	١٣	مت
١٥٠	محمد طه حسين	١٦	نص
١٥١	محمد عبدالمعطى أبو زيد	٢	مت
١٥٢	محمد على شمس الدين	٢٠	مت
١٥٣	محمد على الكرى	١٠	فن
١٥٤	محمد عبدإبراهيم	٩١	ق
١٥٥	محمد فتحى	٩	ش
١٥٦	محمد فهمى سنة	٤	د
١٥٧	محمد القصيبى	٦٥	ق
		٢٧	د
		٤٢	د
		٣٠	د
		١٠	ش
		١٢	ش

مستسل	الاسم	رقم الموضوع	الرمز
١٠٩	على جعفر العلاق	٢٨	ق
١١٠	على عبدالرحمن عطية	٢٥	د
		٥٣	مت
		١٥	د
١١١	على الشلالة	١	ت
١١٢	على فهمى	١٠	د
		٥	ش
١١٣	غانم مزعل	٦٦	ش
١١٤	فاروق شوشة	٢٧	د
١١٥	فاطمة قنديل	١٩	د
١١٦	فاطمة موسى	٤٥	د
١١٧	فتحي أبو ربيعة	٣٠	د
١١٨	فتحي أبو العينين	١	ت
١١٩	فزيال كامل	٢	د
		٨٧	ت
		٣	ت
١٢٠	فريدة مرغى	٣	ق
١٢١	فؤاد قنديل	٢٢	د
١٢٢	فوزى سليمان	٨٨	د
١٢٣	فيصل دراج	٢٥	مت
		٣١	د
		١٤	د
١٢٤	فيكتور فوكيه غطاس	٣٢	د
١٢٥	كاظم جهاد	١٧	د
١٢٦	لطفي عبدالبقيع	٢٠	د
		٦	د
		٣٧	د
١٢٧	ماجد يوسف	١٤	مت
١٢٨	مارسيل عقل	٥	د
		١٧	د
		٢٩	د
		٢٤	د
١٢٩	مارى تريز عبدالمسيح	٤٢	د

مسلسل	الاسم	رقم الموضوع	الرمز
١٨٠	ميرال الطحاوى	١	ق
١٨١	ميلاد زكريا	١٢	مت
١٨٢	مينا يبيع عبدالمك	٢٧	د
١٨٣	نبيل فرج	٥٦	د
١٨٤	نجله علام	٣٥	د
١٨٥	نجوى شعبان	١٣	ق
١٨٦	نجوى شلى	٢٤	م
		٢٥	ق
		٤	فن
		٧	فن
		٤	ر
١٨٧	نجوى يونس	٩	مت
١٨٨	نعمات البجيرى	٢٨	مت
١٨٩	نعمه عز الدين	٣١	مت
١٩٠	نعيم عطية	١٧	ق
١٩١	نورا أمين	٢٤	ق
١٩٢	هاشم غرابية	١١	فن
١٩٣	هالة حلم	١٩	مت
١٩٤	هالة لطفي	٣٣	مت
		١٩	ر
		٣٢	مت
		١٥	مت
١٩٥	هند عبدالفتاح	٢٣	مت
		١٩	مت
		٤	مت
		٢٩	مت
١٩٦	هند الدراملى	١٦	مت
		١١	ر
		٧	ر
١٩٧	هيثم الدرينى	٣٥	ش
١٩٨	وايد الحمامسى	٥١	د
١٩٩	وايد منير	٢٠	ش
٢٠٠	يسرى محمد ابو العينين	١٩	ق
٢٠١	يسرى التعيد	٨	نص

مسلسل	الاسم	رقم الموضوع	الرمز
١٥٨	محمد القيسى	١٣	إد
١٥٩	محمد محمود ابو غدير	٥٢	د
		٧٦	د
١٦٠	محمد محمود عبدالرازق	٨	مت
١٦١	محمد ناجى	١	نص
١٦٢	محمد الجيائى	١٥	ق
١٦٣	محمد أمين العالم	١٠	د
		١١	د
		٧	د
		٥٧	د
١٦٤	محمد حنفي	١١	نصم
١٦٥	محمد العزب	٤	ش
١٦٦	محمد نسيم	١١	ش
		١٦	فن
١٦٧	محمد يسرى حلمى	١٢	فن
١٦٨	مختار العطار	١٣	فن
١٦٩	منحة أبو زيد	١	مت
١٧٠	مراد وهبه	١٩	د
		٨	د
		١٠	د
		٤٠	د
		٤١	د
١٧١	مصطفى أبو النصر	٣١	ق
١٧٢	مصطفى منصور	٢٦	مت
١٧٣	مصطفى ناصف	٣٤	د
		٢٣٠	د
١٧٤	مصطفى ناصف	٢	د
	منصور عبدالوهاب	٨	فن
١٧٥	منى إبراهيم	٦١	د
١٧٦	مؤمن محمد	٢٧	ش
١٧٧	ميسلون هانى	٢٩	ق
١٧٨	ميسون صقر	٣	ر
١٧٩	ميشال سليمان	١٨	مت

## كشاف أصدقاء إبداع ١. الشعر

ممسلسل	الموضوع	المؤلف	العدد	الصفحة
١	احتمالية للاحتراف	صبرى عبد الحميد شاهين	٤	١٥٢
٢	أظافر تخريش سطلع الفياض	محمد عبد الرحيم	٣	١٦٤
٣	القاصيص	درويش مصطفى درويش	١	١٦٥
٤	انتفاضة	محمد أحمد المصلحى	٥	١٥١
٥	تمويل	محمد سالم مشقى	٩	١٥٤
٦	تحية إلى أرض مصر وسمائها	أبر معالى على الهادى	٩	١٥٣
٧	تعارف	على الشوكى	١٢	١٥١
٨	تكاثر	عبد الرحيم الماسخ	٩	١٥٣
٩	تمثال الشمع	شريف السيد	١	١٦٤
١٠	تهدات للشيق	عفت الرفاعى خليل	٦	١٥٣
١١	جنوح	عبد الرحيم الماسخ	١١	١٥٤
١٢	جند الفؤاد	إنعام صادق عبد العظيم	١٢	١٥٠
١٣	روية	أصلان عبد الغنى	٧	١٥٣
١٤	شمس لعينها وذاكرة لمرنى	حسن على شهاب	٥	١٥٢
١٥	صبر فوتوغرافية	سعد داود	١٢	١٥٠
١٦	طفل الحب	منى عبد الحميد	٦	١٥٣
١٧	عفوا زمانى	سلوى عثمان	٦	١٥٢
١٨	فتاة أبريل	وليد سمير العوضى	٨	١٥٠
١٩	فنان القهوة	عيدة محمد أحمد	٦	١٥٢
٢٠	فومة البئر	أحمد دياب	٧	١٥٢
٢١	قصيدتان	مجدى القوصى	٣	١٦٥
٢٢	القصيدة الحجازية	أشرف الخضرى	٧	١٥١
٢٣	لك منى السلام	مصطفى محمود أحمد	١٢	١٤٧
٢٤	ليلة الصلح	محمد أحمد إبراهيم عيسى	٧	١٥٢
٢٥	ماسة الاسى	فاطمة التبتون	٦	١٥٢
٢٦	محاولة	سامية محمد عبد الغنى	٦	١٥٣
٢٧	مساء كتيب كل مساء	سعاد الكواوى	٦	١٤١
٢٨	منازلة	عزت محمد جاد	٨	١٥٢
٢٩	نافذة.. تبص من وجهى	عماد فؤاد	٨	١٥١
٣٠	مهم وأحلام مصرى	هاني أحمد بخت	٨	١٥٢
٣١	الهران.. فى البرسة	سليمان منصور	٤	١٥٣
٣٢	الوان	فادية مقيث	١١	١٥٣
٣٣	وجود	وفاء جابر عبد الحليم	٦	١٥١
٣٤	وغابرنى زمان الخوف	رفعت عبد الوهاب	٥	١٥٣

كشاف أصدقاء إبداع  
ب - القصص

مستسل	الموضوع	المؤلف	العدد	الصفحة
١	إشارات مرور	محمد عبدالرحيم	١٢	١٥٢
٢	أمومة	أحمدى مبارك	١	١٦٧
٣	الترعة	ممدوح شلبى	١٢	١٥٤
٤	جريدة	عماد على عبداللطيف	٢	١٥٥
٥	جفاف	مجدى عبدالعزيز يوسف	٢	١٥٥
٦	رقة عين	وليد العوضى	٦	١٥٦
٧	زميلنا العجوز	سعيد عبد الجواد	٨	١٥٥
٨	سقوط من نفق الامس	مجدى عبدالعزيز يوسف	٥	١٥٥
٩	سكوت	رضا المرسى	١	١٦٦
١٠	الصمت	منى سعيد أحمد	٤	١٥٥
١١	العاديات	أيمن حسن	١١	١٥٦
١٢	عطر الدم	محمود عبدالمطلب	١	١٦٨
١٣	فى القطار	محمد كمال محمد	١٠	١٥٤
١٤	لحظات الفزع	أيهاب رضوان	٧	١٥٥
١٥	اللعبة	ممدوح رزق	٤	١٥٢
١٦	لماذا فعلت ذلك	أيهاب رضوان الدسوقي	١١	١٥٦
١٧	مشوار	محمود أبو عيشه	١٢	١٥٣
١٨	مكان بالقلب	أحمد محمود عفيفى	٩	١٥٦
١٩	الندبل	يوحنا زكريا	٢	١٥٣
٢٠	النمل	عصام الدين أحمد أمين	١	١٦٦
٢١	هروب	أيمن السيد العشى	٢	١٥٦





خالد سماني من أسرار الدار عادل السموي  
الكتاب من العزيم القادر للأمر عامة مشربة











Universitäts- und  
Landesbibliothek Bonn



0532194